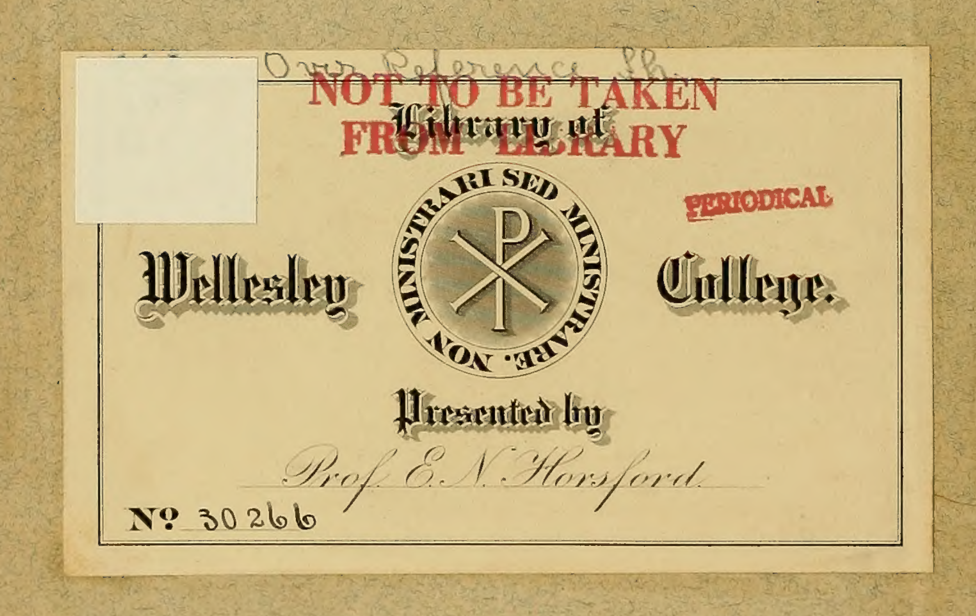




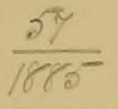
GAZETTE

DES

BEAVX-ARTS

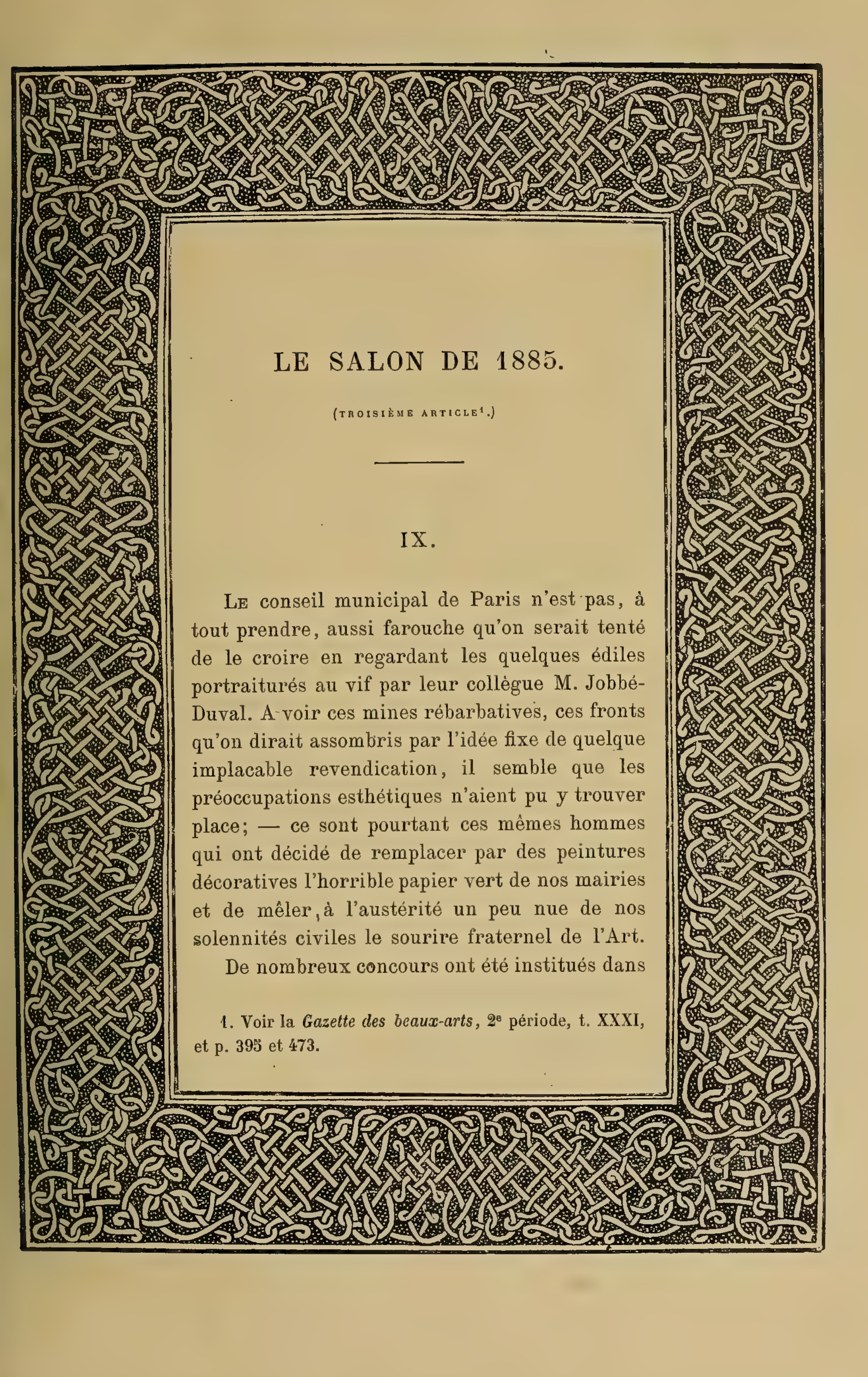
VINGT-SEPTIÈME ANNÉE — DEUXIÈME PÉRIODE

TOME TRENTE-DEUXIÈME



SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET FILS


GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
8, RUE FAVART, 8
1885
HERVY. DEL.



LE SALON DE 1885.

(TROISIÈME ARTICLE[1].)

IX.

Le conseil municipal de Paris n'est pas, à tout prendre, aussi farouche qu'on serait tenté de le croire en regardant les quelques édiles portraiturés au vif par leur collègue M. Jobbé-Duval. A voir ces mines rébarbatives, ces fronts qu'on dirait assombris par l'idée fixe de quelque implacable revendication, il semble que les préoccupations esthétiques n'aient pu y trouver place; — ce sont pourtant ces mêmes hommes qui ont décidé de remplacer par des peintures décoratives l'horrible papier vert de nos mairies et de mêler à l'austérité un peu nue de nos solennités civiles le sourire fraternel de l'Art.

De nombreux concours ont été institués dans

1. Voir la *Gazette des beaux-arts*, 2e période, t. XXXI, et p. 395 et 473.

ce but : les programmes ont été rédigés — nouvel étonnement! — dans l'esprit le plus large. Tout pouvoir a été laissé aux concurrents de choisir à leur gré le sujet de leur composition, — conformément au précepte d'Horace,

Pictoribus atque poetis
Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas.

Et, depuis quelques années, chaque Salon nous permet d'apprécier les résultats de ce système libéral. Les concours, il faut bien l'avouer, ne se sont guère élevés au-dessus d'une honnête médiocrité; mais l'intention est bonne et l'institution, qui n'en est qu'à ses débuts, pourra devenir féconde.

Nous n'ignorons pas tout ce qu'on peut dire contre le concours et comment en ont parlé Houdon, Delacroix et Baudry pour n'en pas citer d'autres; mais puisqu'ils sont une conséquence inévitable de notre état politique et social, et destinés, avec nos idées égalitaires, à entrer de plus en plus dans nos mœurs, il faut essayer d'en tirer tout ce qu'ils peuvent donner de bon, sans perdre son temps à en montrer les inconvénients possibles. Tout le monde à peu près s'accorde d'ailleurs à reconnaître qu'il est quelquefois indispensable, dans un intérêt artistique supérieur, d'en revenir à la commande directe. C'est affaire aux administrateurs avisés de recourir, suivant les cas, à l'un ou à l'autre système. Il n'y a malheureusement pas grand'chose à attendre chez nous de la routine administrative. Quel service nous eût rendu pourtant un autocrate intelligent, assez hardi pour confier à Millet un de ces grands travaux décoratifs, que le pauvre grand artiste passa sa vie à désirer! De quelles bénédictions n'entourerions-nous pas la mémoire de ce directeur *à poigne*, qui fût sans doute mort des suites de cet invraisemblable coup d'État? Aujourd'hui même, n'y aurait-il pas à tirer parti des exquises facultés poétiques d'un Cazin par exemple, et ne serait-ce pas la peine de lui donner à décorer les murs d'une salle de travail de quelque bibliothèque publique?...

Pour la décoration des mairies d'arrondissement ou de banlieue, on a bien fait, en somme, de s'en tenir au concours. La plupart des projets présentés se sont naturellement divisés en deux groupes : les civiques et les bucoliques; les premiers trop souvent déclamatoires et prud'hommesques; les seconds, quelquefois ridicules, mais généralement mieux inspirés. C'est à cette catégorie qu'appartenaient ceux

de MM. Paul Baudoin et Humbert, lauréats pour les mairies de Saint-Maur et du xv[e] arrondissement.

Les *Fiançailles* de M. Baudoin se célèbrent en pleine campagne, dans une jolie lumière blonde; un ouvrier et une jeune paysanne se rencontrent près d'un puits; *elle* venait chercher de l'eau, *il* a quitté un moment la forge où il travaille : leurs mains se serrent, leur parole s'échange sous le regard bienveillant des compagnes groupées autour du puits et du forgeron qui continue de battre le fer pendant qu'il est chaud et de frapper à tour de bras sur son enclume... comme à Gretna-Green. C'est correct, c'est honnête; mais c'est un peu plat. Il n'y avait pas assurément à emboucher la trompette épique pour raconter une aussi simple histoire; il ne fallait pas oublier toutefois qu'on la destinait à un lieu public. Une peinture murale est à un tableau de chevalet ce qu'un discours public est à une conversation intime ou familière. Gardez-vous de la rhétorique officielle et de l'emphase académique; mais si vous êtes poète, c'est le cas de le faire voir, et si vous parlez en prose, que votre style soit sobre et fier.

M. Humbert dans sa *Fin de la journée* a fait aussi une grande place au paysage; mais il l'a traité avec plus d'ampleur et de poésie. Il a su très bien exprimer la solennité douce et l'apaisement de l'heure; les fonds, où des collines violettes se détachent sur un ciel d'or pâli, enveloppent d'une tranquille et fine lumière les robustes silhouettes des travailleurs qui, la journée finie, vont retrouver à la maison la femme et les enfants. On pense à Millet; — on le regrette, mais c'est quelque chose d'avoir pensé à lui.

M. Aman Jean a su donner une fière allure et très décorative à une sorte de gavroche mal bâti, qui, une petite barque à la main et un étendard rouge et bleu déployé au-dessus de sa tête, symbolise *Paris*. C'est aussi une représentation symbolique de la capitale qu'a tentée M. Besnard, dans une grande toile hardie, étrange et troublante, où la fantaisie et la réalité se combinent bizarrement. Sur les quais, les illuminations font rage; chaque fenêtre a son lampion; les guirlandes de gaz courent follement le long des maisons; dans l'air bleuâtre de la nuit, montent les vapeurs violacées des feux d'artifices, les étoiles jaunes, vertes et rouges des chandelles romaines, les reflets des feux de Bengale; au plus haut des tours de Notre-Dame qui se dressent dans le ciel, d'autres illuminations s'allument et font à la cathédrale une double couronne de feu, tandis que, dans un coin du firmament profond, apparu dans une trouée des fumées épaisses qui montent de la rue embrasée, veillent de paisibles étoiles. Sur

la Seine, qui semble charrier des reflets, passe une barque plate, décorée de feuillages, de lanternes vénitiennes et de drapeaux tricolores; une femme assise nonchalamment à l'avant tient une lourde rame; une autre, debout, drapée de rouge et de bleu, presse dans ses bras deux enfants nus. La barque s'enfonce sous un pont, dont l'arche coupe le haut de la toile et supporte une guirlande d'Amours déroulant, sur une banderole, l'incription : *Fluctuat nec mergitur*. Au fond, s'enfonce la perspective du fleuve, majestueux dans la nuit éclairée de lueurs changeantes, entre ses quais de pierre où se dresse la silhouette du Palais de Justice.

La touche est violente et heurtée; on dirait par endroits la préparation sommaire et fougueuse d'un énorme crayonnage au pastel; la coloration est arbitraire, la conception incohérente, le dessin des figures très lâché et, avec tout cela, l'œuvre s'impose par les défauts autant que par les qualités, par sa hardiesse et par son âpreté. Les quais embrasés, la lointaine perspective du fleuve sont d'un effet superbe; il n'y a qu'un artiste de race pour se tromper ainsi.

Tout autre est l'art de M. François Ehrmann, auteur du *Manuscrit*, panneau décoratif pour la salle Mazarine à la Bibliothèque nationale, — actuellement en cours d'exécution à la manufacture des Gobelins. C'est une jeune femme drapée de jaune et de bleu dans le style de la Renaissance française, accoudée sur un pupitre où est posé un manuscrit qu'elle est en train d'orner. Près d'elle, les godets, les pinceaux, les couleurs, le parchemin, tout l'attirail d'un miniaturiste; au fond, les arcades ogivales d'un cloître et le ciel bleu. Une œuvre décorative digne de ce nom ne saurait être vue ni jugée que mise en place et dans le milieu pour lequel elle a été conçue et exécutée. Il est probable, il est même certain que M. Ehrmann, qui ne livre rien au hasard et sait admirablement les ressources et les lois de son art, avait ses raisons de donner à la physionomie et aux draperies de la jeune femme un caractère relativement moderne et un peu en désaccord avec l'architecture ogivale et le lutrin qui l'entourent. Mais ces disparates ne seront plus sensibles quand la tapisserie sera placée dans la salle Mazarine et concourra à l'effet d'ensemble, dont le peintre avait à tenir compte. De même le passage de la toile à la laine atténuera les tons des draperies — et l'œuvre, avec son élégance de bon aloi, sa composition savante et aisée, fera honneur à l'artiste distingué qui l'a signée.

Est-ce une peinture à prétentions décoratives que le *Solum*

patriæ de M. Fritel? L'a-t-il destinée, dans sa pensée, au manège de quelque régiment de cavalerie?... L'idée n'est pas sans grandeur. Les défenseurs du sol natal, de Vercingétorix aux cuirassiers de Reischoffen, passent, évoqués par l'artiste, dans une chevauchée héroïque, à travers l'air obscurci, au-dessus d'un champ abandonné. Le pinceau de M. Fritel paraît un peu maigre pour un pareil sujet, et surtout trop triste et timide pour illustrer dignement de si hautes visions. C'est très beau d'aimer le sol de la patrie, mais nous ne



LIONNE, PAR M. FRIESE.

(Étude au crayon, pour le tableau du Salon de 1885.)

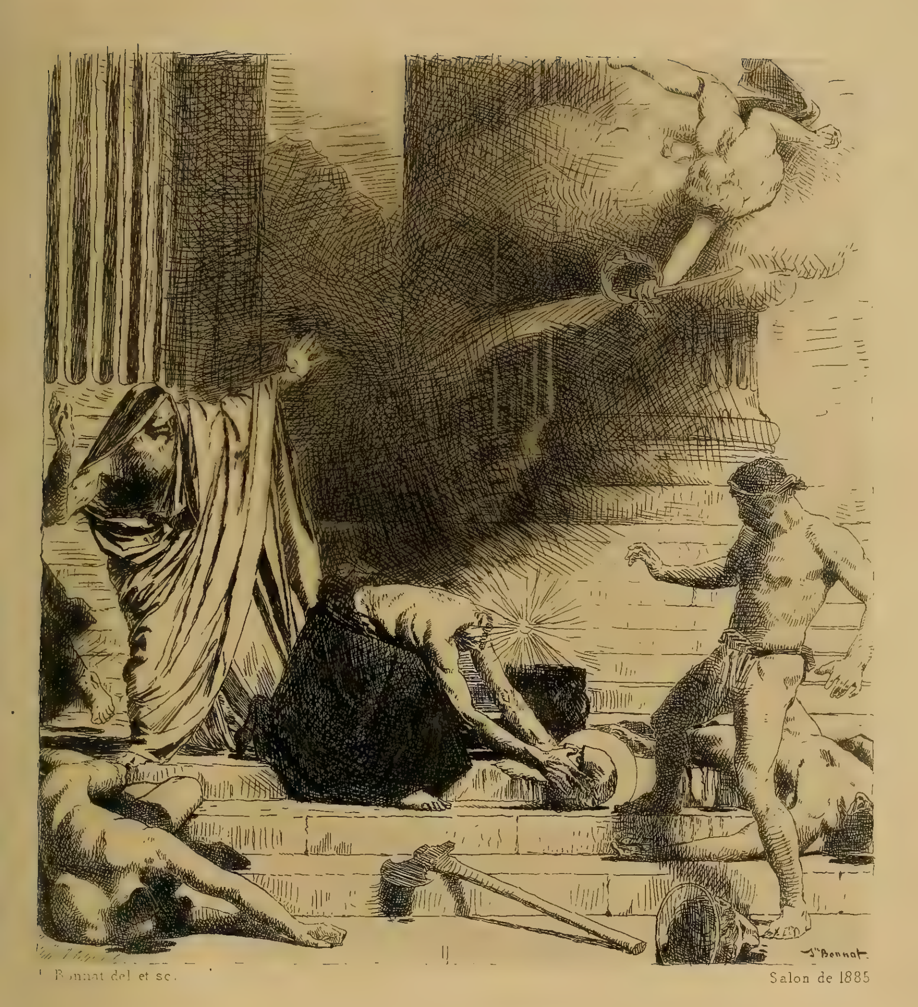
saurions tenir compte de ces beaux sentiments au peintre qui nous le fait en chocolat. C'est très poétique cette idée d'un défilé nocturne des défenseurs de la terre sacrée où dorment les aïeux; mais il fallait nous *montrer* ce défilé, entonner la trompette épique, faire passer dans l'air embrasé quelque chose de surnaturel, mettre la nature environnante, la terre et le ciel au diapason de cette évocation grandiose et tragique, faire vibrer et frémir les tons contrastés : vous ne nous faites assister qu'à un monotone défilé de chevaux de bois gigantesques. On croirait que le tableau de M. Fritel a été conçu par un autre.

Nous avons, au début de ces études, revendiqué le droit sacré et

réservé dans l'École moderne la place des rêveurs. Mais ce n'est rien de rêver, si l'on ne sait pas peindre son rêve, en faire, par la couleur, une *réalité* vivante et pittoresque. L'art, pour être évocateur et suggestif, doit d'abord être une réalisation. Une brioche de Philippe Rousseau, un morceau de fromage de Chardin, un chaudron de Vollon, m'émeuvent davantage en peinture que les plus belles pensées mal peintes. Et de même que ce n'est pas à cause du fromage, de la brioche ou du chaudron que nous admirons un Chardin, un Vollon, un Rousseau, nous restons froid devant une grande toile où le peintre laisse languir sous sa main trop timide ou trop faible des formes héroïques ou des symboles grandioses : *Illacrymabiles, carent quia vate sacro.*

Peignez-nous ce que vous voudrez, mais ne comptez jamais sur la vertu propre du *sujet* pour fonder la valeur de votre œuvre. Non pas que l'habileté de la main puisse suffire et que tout réside dans le métier. Mais, pour le peintre, penser c'est voir d'une certaine manière; l'idée, en tant qu'elle intéresse son art, en s'éveillant dans son cerveau, doit y évoquer en même temps la forme qu'elle revêtira et qui la contiendra; elle se fait matérielle et sensible. Il puise dans la nature, comme un écrivain dans le vocabulaire, les expressions les plus propres à la traduire ; son rêve n'existe que dans la mesure où il le *voit* et sait le faire voir; à chaque nuance de sa pensée, à chaque frémissement de sa sensibilité doit correspondre une allure particulière de son outil et de sa main, si bien qu'on peut suivre dans les détails de sa facture les moindres incidents du travail intérieur, les absences et les retours soudains de l'inspiration, les silences et les réveils de la volonté.

On ne pouvait s'attendre à ce qu'un portraitiste tel que M. Bonnat s'intéresserait beaucoup à une histoire de décapité. On voit bien qu'il est habitué « à parler à des visages »; des corps sans tête ne pouvaient pas lui inspirer grand'chose. Appelé à représenter, sur les murs du Panthéon, le *Martyre de saint Denis*, il a peint — on a pu voir avec quelle solidité et quelle autorité — un bourreau, vigoureux gaillard, robuste portefaix de Bayonne, une toge, une hache, un billot et du sang à profusion ; — sa peinture loyale et puissante, qui ne laisse jamais place à aucune incertitude, nous dit sans détours que l'éminent artiste n'a pas été fort ému par ce supplice ni passionné par ce miracle. Ceux qui lui ont demandé d'en écrire une version nouvelle devaient d'ailleurs le prévoir; mais ni l'histoire de saint Denis ne pouvait sans doute dans la pensée du marquis de Chenne-



Bonnat del et sc.

Salon de 1885

MARTYRE DE SAINT DENIS

Imp A.Clément

vières être omise dans la décoration du Panthéon telle qu'elle fut conçue, ni surtout le nom de Bonnat ne pouvait être absent d'une œuvre collective qui devait réunir toutes les illustrations de l'École moderne.

Que va-t-il advenir de cette décoration du Panthéon, maintenant que voici l'édifice redevenu laïque ? De même qu'entre 1814 et 1815, Gros qui peignait la coupole dut successivement remplacer, dans un des quatre groupes rangés autour des anges qui portent au ciel la châsse de sainte Geneviève, Napoléon par Louis XVIII, Louis XVIII par Napoléon et enfin le vaincu de Waterloo par « Sa Majesté Très Chrétienne, accompagnée de son auguste nièce la duchesse d'Angoulême et remettant le royaume sous la protection de la sainte », allons-nous voir retirer ou modifier les commandes déjà faites? Les Chambres se sont déjà plus d'une fois, à propos du budget des beaux-arts, occupées des commandes. C'est ainsi que la *Vierge de Lourdes*, la *Vierge noire de Chartres*, *Benoît XIV déclarant la Vierge protectrice de la France* ont été impitoyablement rayés par une commission du budget médiocrement mystique, et M. Humbert, chargé de symboliser la *Foi*, l'*Espérance* et la *Charité*, dut — ô puissance mirifique et complaisance des allégories ! — aviser aux moyens d'y insérer la *Civilisation* et le *Patriotisme*. *Jeanne Hachette*, Mme *Legros, nièce du chancelier de France*, les *Citoyens partant pour la guerre à l'appel de la Patrie* furent introduits d'office, sur les cartons de l'artiste, entre les *Vertus théologales* éplorées, et le rapporteur du budget des beaux-arts écrivait avec une sérénité effrayante : « Presque toutes les peintures et les sculptures sont comme on le voit terminées. Une fois en place, il sera toujours possible au moyen de changements, ou peut-être même de nouvelles commandes, de mettre la décoration du monument en harmonie avec la destination que le gouvernement lui assignera. Il est certain que beaucoup de sujets choisis pourront difficilement figurer dans un monument enlevé au culte. L'ensemble ne perdrait rien à des remaniements... Si, dans l'avenir, on veut changer quelque chose à la décoration du Panthéon, on ne risquera pas d'en troubler l'harmonie. »

L'heure a-t-elle sonné? La question, en tout cas, se trouve par la force des choses ouverte de nouveau et il faut s'attendre à voir les idées du rapporteur de 1881 prochainement reprises à la tribune. Une chose cependant peut rassurer sur le sort des peintures déjà mises en place : c'est que l'honorable M. Lockroy lui-même, l'auteur du rapport cité plus haut, s'y trouve jouer un rôle important, sous les

espèces d'un noble Franc, en compagnie de MM. Clémenceau, Coquelin, Proust et Gambetta, dans le *Vœu de Clovis*. Profonde habileté du peintre qui sut intéresser, bon gré, mal gré, à son œuvre quelques-uns des adversaires les plus puissants et les plus redoutables de cette décoration du Panthéon! Mais quels jours ouverts sur les destinées de la peinture monumentale de notre temps! Espérons du moins que, quoi qu'il advienne, la *Jeanne d'Arc* de Paul Baudry ne restera pas en chemin.

Est-ce un panneau décoratif que la *Fortune* de M. Agache? Elle est vieille, elle est triste, elle est aveugle : assise sur un trône élevé, vêtue d'une lourde draperie de brocart rouge et or, perdue dans un rêve silencieux et morne, elle ne voit pas les mains tendues, elle n'entend pas les supplications ardentes que fait monter vers elle la foule des suppliants entassés à ses pieds. Elle siège sur une sorte d'autel, sous une vague colonnade, tendue de voiles noirs. Étrange et mystérieuse figure, qui vous arrête et vous retient au passage et qu'on ne saurait oublier. La peinture âpre et forte, où les noirs et les rouges dominent, au modelé large et gras, est d'une saveur originale; il y a là quelque chose d'inédit, d'impérieux; une imagination sombre et amère, une autorité un peu hautaine qui nous sort des banalités de l'allégorie habituelle, une conception forte et neuve, une intense évocation. Nous avions déjà remarqué et signalé aux précédents Salons *Une Parque* et de bons portraits de M. Agache. Le livret nous apprend qu'il est Lillois, élève de MM. Pluchart et Colas. N'a-t-il pas du sang espagnol dans les veines? On serait tenté de le croire. Quoi qu'il en soit, le voilà prévenu qu'on attend quelque chose de lui.

X.

Nous demandons la permission de consacrer de très courtes écritures à la peinture historique. Nous ne saurions — sans entrer dans des considérations trop longues à cette heure — justifier les jugements généralement sévères que nous devrions en porter. La *Jacquerie* de M. Rochegrosse nous inquiète et nous ne pouvons nous associer aux applaudissements qu'on lui a prodigués; les *Maures en Espagne* de M. Clairin ne sauraient être considérés que comme le fond d'un décor d'opéra, brossé d'ailleurs par un habile homme et un aimable coloriste; la *Justice du chérif*, de M. Benjamin Constant, n'a pu nous inspirer, en dépit de la science et de l'habileté peu

communes de son auteur, qu'une coupable indifférence. Plus d'une fois, nous y sommes revenu avec le ferme dessein de trouver la raison, sinon de venir à bout, de cette insurmontable froideur, et à chaque visite nouvelle nous nous sommes laissé persuader par un modeste voisin de cette prétentieuse composition, le *Jardinage d'automne* de Barau, qu'il n'y a de bon dans ce monde que la sincérité, qu'un enclos paisible où rit un clair rayon est un bon endroit à oublier les tueries des harems mauresques... qui n'ont d'ailleurs jamais beaucoup ému M. Benjamin Constant lui-même. C'est ainsi que nous nous sommes aperçu que le jury semble n'avoir pas même remarqué ces paysages de M. Barau. La distribution des récompenses est toujours riche en surprises : mais celle de cette année restera à jamais mémorable. Nous avons là-dessus une idée — un idéal ! — qui serait de les supprimer purement et simplement. Mais il passera beaucoup d'eau devant la Monnaie, qui frappera beaucoup de médailles, avant que cette réforme soit adoptée. La médaille d'honneur de M. Bouguereau sera alors cataloguée, au Cabinet national, dans la série des pièces rarissimes.

M. Berteaux semble vouloir se faire une spécialité de l'histoire au clair de lune; son tableau : *Attentat à la vie de Hoche* (*Rennes*, 16 *octobre* 1796) *vers le quart moins de neuf heures du soir*, est d'ailleurs excellent, bien composé, original, avec de grandes finesses et de jolis recherches de tons. Le grand triptyque de M. Béroud n'est qu'estimable. Ne forçons point notre talent ! Le *Tobie* de M. Bramtot est un très bon morceau d'école. Le *Saint Julien l'Hospitalier* de M. Dawant — voilà un saint qui a de bien grandes obligations à Flaubert — est un bon tableau, honnêtement, peut-être trop sagement peint, c'est-à-dire avec une application trop monotone ; le fond du paysage est très bien compris et fort beau. Il rappelle vaguement d'ailleurs celui si désolé et si poignant du *Pauvre pécheur* de Puvis de Chavannes.

A la place de M. Henner, nous appellerions nos tableaux — à la manière de Whistler — *Variations* ou *Harmonies en noir et en blanc*, ou *en rouge et en blanc* ou *en bleu et en blanc*, selon le cas. Il nous semble qu'en faisant ainsi il éviterait les reproches qu'on lui adresse avec une persistance croissante de manquer d'imagination. Il ne faut demander aux gens que ce qu'ils peuvent donner ; j'accorde volontiers qu'Henner ne se renouvelle pas assez ; mais ce serait vraiment grand dommage qu'il n'eût pas paru au milieu de nous. Il poursuit, avec un entêtement d'Alsacien et une foi d'artiste, la notation d'un certain

accord, à la fois heurté et doux, qui l'obsède. Il y revient sans cesse, avec des nuances de détail qu'on ne remarque pas assez, — non pas dans le sujet, mais dans la qualité des tons juxtaposés. Le rouge de *Fabiola*, par exemple, est une tentative nouvelle et heureuse. Le noir de la *Madeleine* n'est pas absolument inédit, mais on conviendra pourtant qu'il méritait d'être revu. M. Henner me paraît un exemple précieux pour expliquer ce que c'est proprement que la *peinture*, en dehors de toute littérature, de toute pensée — considérée simplement comme une source de sensations agréables pour un épicurien à l'œil bien organisé. Ce n'est pas tout; ce n'est pas assez; mais c'est bien quelque chose!

M. Falguière plonge le corps humain dans l'air comme on met du sucre dans l'eau; il l'y voit à l'état de dissolution. Il est pourtant intéressant par des recherches de tons rares et l'on n'oserait pas le condamner sans phrases. Quant à M. Antonin Mercié, autre sculpteur qui ne dédaigne pas de manier la brosse et qui a enrichi les galeries de peinture du Luxembourg d'une *Vénus* très savoureuse, nous préférons cette année avoir affaire au statuaire qu'au peintre et nous attendrons pour parler de lui de nous trouver devant l'admirable *Souvenir*, destiné au tombeau de Mme C. Ferry.

XI.

Après les portraits du siècle, voici les portraits de l'année. Combien, dans cent ans d'ici, seront admis à figurer dans une autre exposition des « portraits du siècle »? Délicate question, pleine de mélancolie pour le peintre, pour le modèle... et pour le critique qui ne sera plus là pour s'assurer s'il a bien prophétisé. Nos contemporains, qui ne craignent pas tous d'encombrer le siècle, aiment de plus en plus à se faire portraiturer; c'est beaucoup de toile peinte et souvent perdue, non pas tant par la faute du modèle que par celle du peintre. « A mesure qu'on a plus d'esprit on trouve qu'il y a plus de gens originaux », a dit Pascal; pour un portraitiste digne de ce nom, il n'est pas de modèle insignifiant. Combien d'inconnus, indifférents à l'histoire, vivent à jamais, et d'une vie intense, grâce au pinceau des maîtres! Sans doute, il est plus agréable d'avoir à peindre un homme de génie que Bouvard ou Pécuchet. Il n'en est pas moins vrai, pourtant, qu'avec les têtes de Bouvard et de Pécuchet on peut faire un chef-d'œuvre.

Le portrait a toujours été en honneur chez nous; il a sauvé notre École tour à tour de la froideur et des formules académiques comme du laisser-aller fantaisiste de l'École galante du XVIIIe siècle, ou des lyriques échevelés de la période romantique. Par le portrait, un David a été ramené devant la nature et contraint, pour son bonheur et pour le nôtre, de reconnaître, au contact bienfaisant de la vie, qu'un homme n'est pas une statue de marbre. Pendant que ces adorables escamoteurs du XVIIIe siècle, ivres de liqueur rose, disloquaient en riant la forme humaine, niaient la sainte anatomie, érigeaient le mensonge à la hauteur d'un dogme, c'est le portrait qui, par la voix d'un Latour, d'un Houdon, rappela les droits imprescriptibles de la vérité, et, par la même vertu des leçons de la vie, nous ramena au respect de la nature.

Il aurait plus d'un service à nous rendre encore, et tant que nous pourrons compter dans nos rangs beaucoup de bons portraitistes, il ne faudra pas désespérer de notre École. La spécialité du genre n'est pas, cependant, sans danger pour le *portraitiste* de profession. « Les portraits, écrivait Henri Heine en 1843, ont une expression si pécuniaire, si intéressée, si morose, que je puis me l'expliquer seulement en pensant que l'original a uniquement, pendant les heures où il posait, songé à l'argent que lui coûterait le portrait, tandis que le peintre regrettait le temps qu'il était forcé de prodiguer à cette déplorable corvée mercenaire. » Or « cette déplorable corvée mercenaire » est devenue justement une source de revenus magnifiques; un portraitiste à la mode ne s'appartient plus; pour suffire à toutes les demandes, il faut qu'il précipite le travail, et le plus sûr moyen d'aller vite en besogne, c'est de se faire une manière, d'adopter un procédé à la fois sommaire et décoratif qui flatte la vanité du client et fasse marcher les affaires du peintre. De là, tant de portraits de robes superbement drapées, de rideaux en peluche somptueux, de mises en scène mirifiques où l'on trouve de tout, sauf une étude sincère, patiente et pénétrante de la physionomie du modèle. Mais ce serait là une œuvre de méditation, et qui coûterait trop cher... au peintre, si par hasard il en était capable.

On ne fera certes pas ce reproche à M. Delaunay. Depuis le portrait de Mme Bizet jusqu'à celui du général Mellinet et de Mme Toulmouche, on l'a toujours vu attentif à nuancer sa manière selon le caractère de son modèle; nous lui devons dans ce genre quelques œuvres fortes et exquises, d'une sincérité et d'une loyauté profondes, d'un art achevé. Il expose cette année le portrait de Mme Toulmouche et de

Me B... Mme Toulmouche est assise, en toilette de jardin, dans un paysage aux colorations apaisées, composé à souhait pour faire à sa figure un accompagnement harmonieux et délicat. La construction du visage est d'une fermeté magistrale. Qu'on étudie les narines qui semblent frémir, les lèvres d'un dessin étonnant de précision, de souplesse et de simplicité; les yeux surtout, d'un gris bleuté, d'une intensité de vie extraordinaire, qui éclairent toute la physionomie et semblent donner le *la* à la symphonie du tableau, où chaque ton éveille un écho et vient se fondre, sous la discipline d'une main savante, dans l'harmonie d'un ensemble voulu.

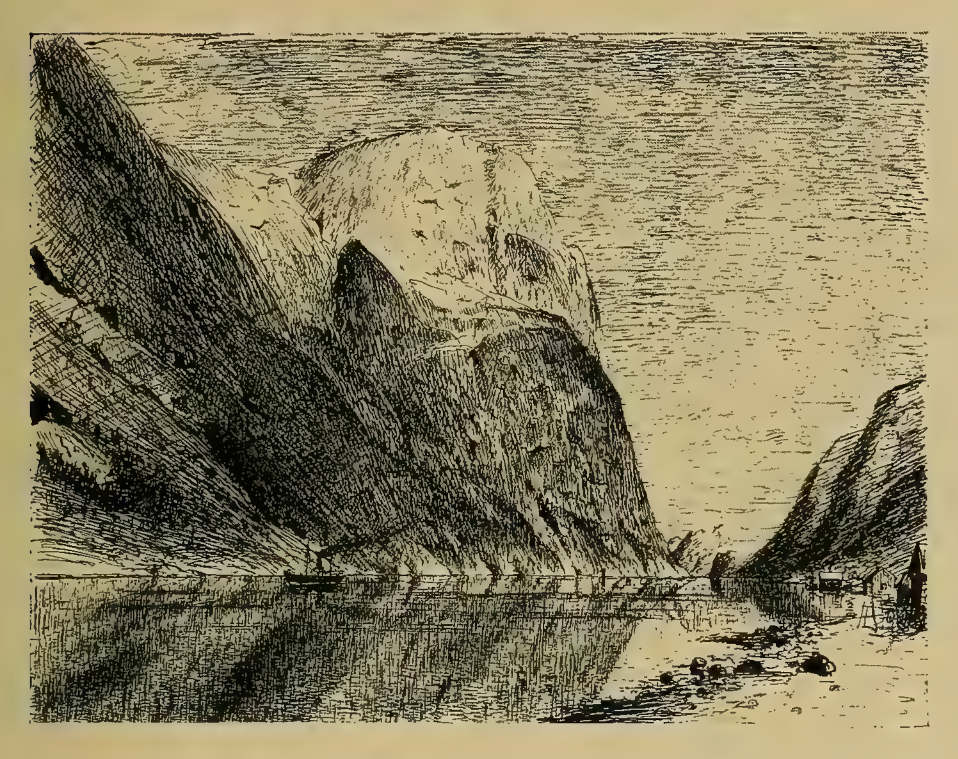
Quant à Me B..., en robe, à la barre, c'est le portrait d'un avocat et l'on pourrait dire aussi que c'est un portrait de l'Avocat. Un seul détail y serait à revoir peut-être : la main gauche, posée à plat, tombe plutôt qu'elle ne sort de la manche flottante de la robe; on ne sent pas assez le bras et le poignet qui sont cachés, mais ne doivent pas être absents. M. Delaunay n'en est plus à faire ses preuves; voilà longtemps que les bons juges le tiennent en haute estime et — consécration suprême — il s'est trouvé quatre peintres, — oui, quatre! — pour déclarer qu'il pourrait bien être un maître.

MM. Paul Dubois, avec son art profond et discret; Bonnat, avec sa manière large et solide, restent dignes de leur grande renommée.

Un nouveau venu, presque un débutant, M. Friant, expose un portrait de femme plein de distinction et de cette grâce vraiment plus belle que la beauté; le dessin est précis à la fois et enveloppé avec des souplesses et des caresses délicieuses; la couleur, discrète et savante, avec des raffinements de bon aloi. Les portraits signés par M. Cormon (surtout celui de M. le professeur Hayem) et M. Wencker (surtout celui de Mme Engel-Dollfus) mériteraient de longues analyses; par l'étude serrée et pénétrante du caractère individuel, la netteté décisive de l'écriture, la loyauté magistrale de la facture, ils doivent être placés au premier rang des portraits du Salon. M. Brouillet a peint notre confrère Fourcaud à sa table de travail, au milieu de ses livres et de ses gravures, près de sa fenêtre entr'ouverte qui laisse entrer un joli rayon blond; c'est une œuvre intime et vivante, un portrait parlant, comme on n'en fait pas assez, et qui nous sort de ce fond vague et nu où tant de peintres s'obstinent à incruster leur modèle. Pour les mêmes raisons, nous louerons le portrait de M. Mathey, qui a pris son camarade Clairin dans son atelier, en costume de travail, roulant une cigarette entre deux coups de pinceau; — M. Sargent, toujours inégal, mais toujours inté-

ressant, qui a groupé, dans un cadre curieusement coupé, trois jeunes filles, trois étrangères, et dont la peinture savoureuse a des séductions très persuasives qui lui font pardonner plus d'un tour de passe-passe.

« Observe, en dessinant, la manière de serpenter de chaque chose », a dit Léonard de Vinci, et M. James Whistler a étudié, dans un portrait étrange et attachant, « la manière de serpenter »



SOGNEFJORD (NORVÈGE), PAR M. NORMANN.

(Dessin de l'artiste.)

de lady Archibald Campbell. Elle marche, elle fuit; en fuyant, elle se retourne, et sa tête, d'une pâleur rosée, émerge, au fond de la toile obscure, de sa fourrure noire et de son chapeau noir, comme une fleur de rêve dans la nuit. Le charme mystérieux de ce portrait vous suit et ne se laisse pas oublier. Nous goûtons moins celui de M. Duret, qui, lui, ne *serpente* pas assez.

Dans une *Séance du jury de peinture*, M. Gervex nous introduit dans les coulisses du Palais de l'Industrie, et raconte, avec une bonne grâce très spirituelle, les incidents de ces délibérations peu solen-

nelles. Les portraits qu'il a groupés dans cette grande toile sont plutôt ébauchés que peints, et il faut y chercher surtout des indications. On peut regretter qu'elles ne soient pas plus décisives, mais on ne saurait nier leur justesse, leur vivacité et l'habileté étonnante du peintre à faire jouer le rayon lumineux sur les figures et les choses.

XII.

Les portraitistes et M. Gervex nous ramènent aux peintres de la vie contemporaine. Leur nombre grandit chaque année et nous pourrions ajouter de longues énumérations aux noms cités dans notre précédent article. On a trop longtemps dédaigné chez nous l'humble réalité ; les peintres qui osaient l'aborder se croyaient tenus d'en relever l'intérêt par des traits d'esprit ou des moralités plus ou moins touchantes. « Physique, garde-toi de la métaphysique », disait Newton. Peintre, garde-toi de l'*esprit*, pourrait-on dire aussi ; garde-toi de la littérature ; ton rôle n'est pas d'écrire des vaudevilles, de faire des calembours, de composer des scènes de drame ou des traités de philosophie transcendante ; — c'est quand tu seras le plus ému que tu nous en diras le plus long. Montre-nous ce que tu as vu et aimé dans la nature et dans la vie, — hommes et choses, comme tu les as pénétrés et sentis ; entre « affectueusement dans leur manière d'être » ; dis-nous comment ils se comportent dans l'air qui les enveloppe, sous le rayon triste ou gai qui les caresse, et si tu as dans le cœur l'étincelle sacrée, tu peux avec la donnée la plus modeste créer une œuvre sublime et t'élever aux purs sommets du *grand art*.

Nous n'avons pas découvert d'œuvre sublime. Ayons la franchise de l'avouer : on demande encore un Rembrandt. Mais voici quelques tableaux de prétention modeste, de sincérité touchante et d'intérêt très grand. Beaucoup de noms étrangers vont venir sous notre plume ; il faut bien reconnaître que, dans ce domaine de l'observation familière, ils ont des qualités de sincérité, de naïveté, pourrait-on dire, et de candeur qui manquent trop souvent à nos peintres.

Le temps nous presse et la place va nous manquer ; c'est un regret pour nous, presque un remords de nous borner à une énumération, là où nous aurions tant voulu analyser et insister. Signalons donc : *Chez la grand'mère* de M. Hugo Salmson, la *Fabrication du sucre candi* de M. Halkett, le *Petit bateau* de M. Edelfelt, les *Fileuses* de

M. Walter-Gay, l'*Intérieur hollandais* de M. W. Even, *En Suède, tombée du soir* de M. Richard Bergh, *Tristesse* et *Collation des paysans* de M. Pauli, *Sporting with the leaves that fall* de M. Barclay, les *Fileuses de perles* et *Jour de soleil* de M. Al. Mann, où la vie et la nature nous sont offertes, embellies de la seule sympathie de l'artiste et du charme persuasif de la lumière qui en est comme l'âme visible.

Cette éloquence discrète et pénétrante de la lumière, nos peintres commencent à la sentir ; c'est un des traits caractéristiques et une des espérances consolantes de ce Salon. Voyez plutôt les *Mouleurs* de M. Gueldry, l'*Intérieur d'atelier* de M. Friant, les *Infirmes au monastère de Perron* de M. Gaston Latouche, le *Pont de l'Estacade à Paris* de G. Lépine, un peintre délicat et blond qui n'a pas encore la place qu'il mérite, la *Restitution à la Vierge* de M. Eugène Buland, le *Marché* de M. Gilbert, la *Descente des ouvriers* de M. Gœneutte, la *Petite malade* de M. Marec, *Entre nous* de M. Max Leenhardt, *Dans le manège* de M. Marius Roy, *Dans la vieille église* de M. Sauvage, la *Maréchalerie* de M. Delahaye, les *Terrassiers* et les *Moulières* de M. Adolphe Leleux.

Comment citer ce dernier nom sans évoquer celui de cet autre artiste consciencieux, sincère et délicat, mort le mois dernier, Armand Leleux? Sorti, croyons-nous, de l'atelier d'Ingres, il ne se sentit pas l'âme d'un Grec et, plutôt que de « partir tous les matins pour Athènes pour arriver tous les soirs rue Bréda », il préféra raconter simplement la vie intime des paysans et des humbles et a laissé, entre autres œuvres, ce *Mariage protestant en Alsace*, du Luxembourg, de travail si précieux, d'observation si cordiale et si fine, d'émotion si discrète et si persuasive. Il a vécu dans le dédain de toute réclame, heureux d'une intimité charmante, embellie par le culte assidu et désintéressé de l'Art : il est parti sans bruit, qu'il ait au moins un souvenir !

MM. Jean Béraud, René Gilbert, Brispot, Dantan, Haquette, etc., sont encore des observateurs loyaux et des peintres attentifs de la vie réelle, dont il suffit de rappeler les noms bien connus.

Parmi nos voyageurs, j'entends ceux qui vont étudier sincèrement les ciels et les mœurs des pays lointains et ne se contentent pas de nous peindre « des horizons rouges et les toits assortis », M. Guillaumet est au premier rang. Il a du reste un joli bout de plume à son pinceau, et sait, comme Fromentin, nous raconter sous deux formes ses impressions et ses souvenirs, *doctor in utroque*. La *Seguia près de Biskra* et les *Fileuses de laine de Bou-Saada* sont des pages de

maître, sévères et puissantes, d'une harmonie grave et douce, d'une grande impression.

Il faut citer aussi les *Fileuses* de Franz Charlet, souvenir du Maroc, d'une intensité d'impression singulière. Cette grande salle close où l'on devine à la moiteur de l'ombre l'ardeur du soleil qui fait rage au dehors, ces fileuses immobiles, droites contre le mur, le silence de cet atelier animé seulement par le bruit d'une roue maniée par un enfant accroupi, sont d'une vérité et d'une poésie intenses.

Nous avons déjà cité le nom de M. Friese ; nous ne reprocherons à son remarquable tableau que son titre inutilement prétentieux, les *Brigands du désert*, et aussi ses terrains dont le travail méticuleux et monotone nuit aux deux lions accroupis, d'un dessin très serré, d'un mouvement très puissant et très juste. Mais il faut se borner et finir, sinon conclure, sans donner à nos paysagistes et animaliers qu'une sèche mention.

MM. Barau, Binet, Damoye, Eug. Burnand, Casile, Bourgeois, un nouveau venu : Adrien Demont, Pointelin qui se répète trop, Petit-jean, Montenard, Bance, Odier, Liot, Dinet, Normann, un étranger auteur d'une page vraiment extraordinaire : *Sognefjord*, précise et détaillée comme une reproduction mécanique, vibrante et puissante comme un poème, Nozal, Harrisson, Schmitt, Mesdag, Boudin, — et les maîtres classés depuis longtemps, comme Harpignies qui a exposé cette année son chef-d'œuvre, Émile Michel qui revient du pays de Ruysdaël et nous en parle avec autorité, Guillemet, peintre excellent des horizons et des paysages de la banlieue de Paris, Français qui chante « le beau lac de Némi qu'aucun souffle ne ride » et donne envie d'aller relire sur ses rives paisibles les *Harmonies* de Lamartine, auraient beaucoup de choses à nous dire et nous aurions peut-être aussi quelques observations à leur soumettre; mais nous avons déjà « franchi les bornes légitimes ».

ANDRÉ MICHEL.

(La fin prochainement.)



L'ANCIEN MUSÉE

DES

MONUMENTS FRANÇAIS AU LOUVRE

(DEUXIÈME ARTICLE [1])



Les musées et les collections publiques d'objets d'art se composent, comme les bibliothèques publiques, de *fonds* particuliers, c'est-à-dire de certains groupes de pièces, d'origine commune, qui, ayant possédé à un moment donné une personnalité, sont venues se réunir successivement et se fondre définitivement dans une collection générale tout impersonnelle. Avant d'entreprendre des catalogues systématiques et raisonnés de tous les monuments contenus dans un musée, avant même de les étudier isolément et individuellement, il importe au plus haut degré de connaître l'histoire des enrichissements successifs de ce musée et de savoir à quelles acquisitions principales il doit son existence. Il est donc intéressant de fixer, dès leur entrée dans nos collections nationales, le souvenir des objets qui viennent par groupes s'ajouter aux richesses antérieures, et de publier des inventaires de ces mêmes groupes pour en signaler

1. Voy. *Gazette des beaux-arts*, t. XXVI, 2e période, p. 37 et suivantes.

immédiatement l'existence aux savants. C'est faciliter en même temps, pour l'avenir, la recherche des provenances, question capitale dans l'étude scientifique de toute œuvre d'art.

J'ai commencé, en 1882, dans la *Gazette des beaux-arts*, un article intitulé l'*Ancien musée des monuments français au Louvre*. J'y parlais de quelques-uns des monuments transportés de Saint-Denis à Paris en 1881 et qui ont augmenté d'une façon si heureuse les collections, jusque là trop restreintes, de la sculpture du moyen âge et de la Renaissance. Le moment me paraît venu de terminer cette étude et de livrer au public, même avant l'exposition des pièces, un inventaire complet du *fonds* qui s'appellera un jour au Louvre le fonds de Saint-Denis. Cependant pour ne pas fatiguer le lecteur par une énumération trop longue, je me bornerai ici à extraire de mon catalogue la description de quelques-uns des principaux monuments. On trouvera la preuve de tous les faits que j'avance dans un livre qui sera prochainement publié.

XIIe ET XIIIe SIÈCLES.

Le précédent article traitait, plus particulièrement, des fragments d'architecture sculptée recueillis à Saint-Denis. La série des sculptures proprement dites débute chronologiquement par quelques têtes d'hommes coiffées d'un diadème, la barbe et les cheveux longs, les yeux à fleur de tête. Ce sont là des fragments de figures de pierre appartenant à l'école romane des XIe et XIIe siècles. Puis nous rencontrons cinq petites têtes de rois, têtes couronnées, taillées dans la pierre et mesurant de 19 à 21 centimètres de haut. Spécimens de l'art de la fin du XIIe siècle ou, tout au plus, des premières années du XIIIe, ces sculptures ne manquent pas d'intérêt ni même de charme et leur provenance originelle, que je suis parvenu à déterminer, montre la valeur de notre gratuite acquisition. Ces têtes proviennent, en effet, de statues représentant les vieillards de l'Apocalypse qui étaient sculptées à Saint-Denis comme au portail royal de la cathédrale de Chartres. Elles entrèrent au musée des Petits-Augustins en vertu d'une décision du ministre Quinette. Lenoir en a parlé dans le *Musée des monuments français* quand il a dit : « Suger [1] qui a fait construire cette partie de l'église de Saint-Denis avait fait représenter dans

1. Il va sans dire que je cite Lenoir sans me préoccuper d'apprécier ni de discuter ses opinions archéologiques.

l'archivolte du portail trente-deux rois dont je n'ai pu retrouver parmi les démolitions que quelques têtes. » Apportées d'abord à Paris, nos têtes furent ensuite renvoyées à Saint-Denis, en 1816. M. de Guilhermy, qui ne paraît pas avoir connu les pièces originales, s'est occupé dans les *Annales archéologiques* de la restauration des vieillards de l'Apocalypse sur les tympans et les voussures du portail de Saint-Denis.

Voici un évêque debout. Cette statue, malgré l'absence de la tête



MASCARON EN PIERRE DU XIIIe SIÈCLE

(Musée du Louvre.)

et des deux mains, est digne d'un souvenir. Elle est en pierre et mesure 2^{m}35 de hauteur. En 1848, elle était déposée dans la chapelle Saint-Jean, la dernière du chevet, à l'intérieur. Avant la Révolution, elle surmontait le pignon occidental de la nef. Quand je l'ai aperçue pour la première fois, elle était placée près de la niche du chien qui, la nuit, garde le chantier de l'église. L'exagération de la longueur de cette figure se trouve justifiée par les exigences de la perspective. Placée très haut, elle était vue d'en bas, en raccourci.

Arrêtons-nous devant un mascaron de pierre, tête grotesque aux longs cheveux, mesurant, en hauteur, 0^{m}20. Cette sculpture d'une

admirable souplesse montre ce dont étaient capables les imagiers du XIIIe siècle. Elle représente tout un côté encore mal compris de leur talent. Une terre cuite du XVIIIe siècle ne serait ni plus fantaisiste ni plus libre d'exécution. C'est un portrait-charge comme les artistes de la première époque gothique se complaisaient à en sculpter sur les corbeaux, les corniches et quelquefois les gargouilles des cathédrales. On pourrait rapprocher de ce spécimen de nombreux fragments similaires des XIIe et XIIIe siècles. L'église de Notre-Dame de Châlons-sur-Marne, entre cent autres édifices, possède de très nombreux corbeaux sculptés qui ont été moulés pour leur beauté. Je ne connais rien dans ce genre de plus puissant, de plus sincère, de plus naïf et de plus large que le mascaron recueilli à Saint-Denis, en septembre 1881. Lui aussi est digne du moulage.

Quelques monuments analogues accompagnent ce curieux mascaron. Je signalerai d'abord une tête d'animal chimérique, moitié humaine et moitié canine, sculptée en pierre au XIIIe siècle et j'insisterai sur un dernier mascaron auquel on a fait injustement une renommée historique. C'est une tête d'homme. Les cheveux longs et bouclés aux extrémités sont cachés par une coiffe coupée selon la mode du XIIIe siècle. Cette tête est encore un portrait chargé ainsi que le démontrent l'absence de toute régularité dans les traits, les yeux complètement dissemblables et d'autres défauts individuels, volontairement reproduits d'après nature. Œuvre caractérisée de la statuaire courante du XIIIe siècle, elle a été débarrassée de l'épaisse couche de couleur à l'huile qui la défigurait. Elle a 23 centimètres de haut et est en pierre.

Lenoir, après avoir recueilli cette sculpture à Saint-Denis, s'était amusé à la faire passer pour un portrait de Suger et l'avait reproduite par la gravure; c'était son numéro 520. « Le médaillon », dit Lenoir, « dont on voit la gravure au-dessus des tombeaux d'Adam et de Pierre d'Auteuil est tout ce qui nous reste des monuments qui furent érigés à la mémoire de ce grand ministre. Cette tête que j'ai sauvée de la dévastation fermait la clef d'une des voûtes de la partie de l'abbaye de Saint-Denis qu'il avait fait construire, et ce portrait est d'autant plus précieux qu'il a été exécuté par des sculpteurs contemporains de Suger. » Indûment revêtu de cette illustre attribution, le numéro 520 fut transporté avec égards à Saint-Denis, vers 1817, lors de la suppression du Musée des Petits-Augustins, et installé dans la basilique restaurée. M. de Guilhermy réclama avec énergie dans les *Annales archéologiques* contre cette surprise de la crédulité publique : « On a

aussi imaginé, dit-il, de fabriquer un Suger au moyen d'un mascaron de pure fantaisie, extrait d'une clef de voûte de l'ancien cloître, face bouffie et triviale, enluminée récemment d'un rouge d'ivrogne. Soyez donc un des plus grands hommes de France pour qu'il soit permis de venir vous caricaturer ainsi jusque dans le sanctuaire que vous avez édifié de vos mains et glorifié de votre génie! » Cette éloquente protestation n'a pas suffi, et le même érudit dut revenir à la charge, en 1848, dans la *Monographie de Saint-Denis*. « Vous pourriez croire »,



MASCARON GROTESQUE DU XIIIe SIÈCLE.

Regardé par Lenoir comme un portrait de Suger. (Musée du Louvre.)

dit-il, « que l'imagier qui tailla cette sculpture, au XIIIe siècle, voulut faire la caricature de quelque moine peu tempérant. La face a été enluminée à nouveau d'une manière triviale; les cheveux dorés sont, en partie, couverts d'une espèce de serre-tête attaché sous le menton qui achève de rendre le personnage complètement grotesque... C'est une honte qu'on ait pu travestir à ce point le grand abbé Suger, l'une des plus vénérables et des plus nobles figures de notre histoire. »

Voici encore trois têtes qui méritent un regard. Elles proviennent d'un grand cul-de-lampe ou du tailloir d'un chapiteau sculpté en

pierre, au XIIIe siècle. Ce fragment d'architecture était destiné à supporter quelque construction posée en encorbellement. C'est de la belle et bonne sculpture française de la grande époque gothique.

Passerai-je indifférent près de cet *Enfer*, fragment d'une sculpture en pierre représentant le *Jugement dernier :* largeur 1m18 ; hauteur 0m83? Il n'est guère de cathédrale du XIIIe siècle qui n'ait possédé le même sujet sculpté au-dessus d'une de ses portes. Ce *Jugement dernier*, dont j'ignore la provenance originelle, a été horriblement mutilé; mais il présente encore quelques traces des beautés de sa sculpture, qui était fort remarquable. On aperçoit en quelques endroits des restes de la peinture qui le recouvrait.

Citons encore un *Christ apparaissant à la Madeleine*, fragment d'un groupe de pierre représentant la scène du *Noli me tangere*. Le Christ, aujourd'hui tout seul, est debout, drapé, le flanc droit découvert; il mesure 2 mètres 22 centimètres. Cette figure était autrefois placée dans une niche et faisait pendant à une *Madeleine agenouillée* et disposée dans une niche voisine. Les deux sculptures étaient fixées sur le mur extérieur des chapelles de l'église Saint-Denis. Elles furent transportées à l'intérieur et placées pendant quelque temps dans la première chapelle du nord de la nef. M. de Guilhermy attribuait notre Christ à une « époque déjà un peu avancée du XIVe siècle ». Je crois, au contraire, que cette noble sculpture se rattache encore par son style à la grande époque de l'art gothique et je la daterais, sinon des dernières années du XIIIe siècle, au plus tard des premières du XIVe.

XIVe SIÈCLE.

Arrivons au XIVe siècle. Nous remarquons les monuments suivants :

Fragment d'une figure de marbre couchée sur un tombeau. La tête, brisée au cou, nous est seule parvenue. Elle appartenait à une statue de marbre blanc destinée à être appliquée sur un fond de marbre noir. Les cheveux sont longs. Le front était ceint d'une couronne qui a disparu. Cette tête est, ou prétend être, le portrait de Philippe, comte d'Évreux et roi de Navarre, mort en Espagne, le 16 septembre 1343. C'est un morceau du tombeau de ce prince qui était aux Jacobins de la rue Saint-Jacques. L'image de ce tombeau, où Philippe d'Évreux était représenté, à côté de sa femme, nous a été transmise par plusieurs dessins de Gaignières. On lit au bas de l'un de ces dessins : « Tombeau dans lequel sont les cœurs de Philippe, roi

de Navarre, comte d'Évreux et de Jeanne de France, sa femme, qui est le troisième au milieu du chœur des Jacobins de la rue Saint-Jacques. Il est de marbre noir, les figures de marbre blanc et autour est écrit : Cy-gist le cœur du roy Philippe, par la grâce de Dieu roy de Navarre et comte d'Évreux, lequel trespassa au siège devant... au royaume de Grenade, lequel il avait mis contre les méscréants de la foy, l'an 1343, le XVIe jour de septembre. — Cy-gist le cœur de Jehanne, par la grâce de Dieu reyne de Navarre, comtesse d'Évreux, fille de Loys, roy de France, aisné fils du roy Philippe-le-bel, laquelle trespassa à Conflans-les-Paris, l'an 1349, le VIe jour d'octobre et a fait faire cette sépulture leur fille la reyne Blanche. » Cette tête de Philippe d'Évreux commandée rétrospectivement et probablement sans documents bien précis, comme on peut s'en convaincre en la regardant, est d'une assez médiocre exécution. La sculpture est pleine de mollesse, et les traits du personnage, au lieu d'être énergiquement arrêtés, sont flottants et indécis.



PHILIPPE,
ROI DE NAVARRE.

A l'église des Jacobins de Paris. (Fac-similé d'un dessin de Gaignières.)



JEANNE DE FRANCE,
REINE DE NAVARRE.

A l'église des Jacobins de Paris. (Fac-similé d'un dessin de Gaignières.)

Fragment d'une figure couchée sur un tombeau, marbre blanc, sculpté de manière à être appliqué sur un fond. Hauteur, 28 centimètres. Cette tête est le portrait de Jeanne de France, reine de Navarre, la femme de Philippe d'Évreux, roi de Navarre. La princesse eut deux tombeaux sur lesquels elle était représentée couchée. L'un était à Saint-Denis, aux pieds de Louis X; l'autre aux Jacobins, à côté de son mari. Voyez le monument qui précède. Gaigniéres nous fait connaître par ses dessins l'image de ces deux sépultures. Le fragment entré au Louvre provient du tombeau des Jacobins sur lequel la reine de Navarre était représentée sans couronne de marbre. Cette œuvre est de la bonne sculpture courante du XIVe siècle. Elle avait été placée,

par Lenoir, dans un encadrement de marbre quadrilobé. La statue venant du tombeau de Saint-Denis, entrée aux Petits-Augustins le 29 vendémiaire an IV, classée par Lenoir sous le numéro 51 des diverses éditions de son catalogue, est retournée dans l'église de Saint-Denis. Quant à la tête qui a survécu au tombeau disparu des Jacobins, elle vint aussi à Saint-Denis, après 1816. M. de Guilhermy, qui s'est mépris sur son identité, a signalé sa présence dans la basilique.

Un monument mérite de nous une attention toute particulière. C'est le portrait d'un personnage ayant vécu au xive siècle. Les cheveux sont courts; la barbe, conservée au menton seulement, est divisée en deux touffes. Ce masque de marbre blanc était destiné à être inséré dans un coussin de pierre ou de marbre de couleur et à accompagner une statue de pierre. Les exemples de monuments semblables sont nombreux. Il faut comparer ce monument avec certaines statues de l'église d'Eu, dont les moulages sont à Versailles. Mais je ne connais pas de plus belle sculpture de cette période du xive siècle. La provenance d'une tête isolée comme celle-ci n'est pas facile à retrouver. Essayons cependant de remonter un peu vers son origine. Le marbre, rencontré à Saint-Denis après que la Révolution en eut vidé l'église, n'a pu être apporté que par la translation des monuments du Musée des Petits-Augustins opérée en 1817. C'est donc dans cet établissement que nous devons chercher les traces de notre sculpture. On sait comment Lenoir avait décoré la salle du Musée des monuments français consacrée au xive siècle. Il nous l'a raconté lui-même dans un de ses ouvrages. La tête de marbre devait être utilisée là. Elle a donc dû appartenir à l'un des personnages placés sous les arcades. Cette tête n'étant pas couronnée, il faut tout d'abord écarter tous les rois de France. L'hésitation ne peut se produire qu'entre Bertrand du Guesclin, Pierre d'Orgemont, Léon de Lusignan[1], Louis de Sancerre, Arnould (disait Lenoir, lisez Nicolas) de Braque et Bureau de la Rivière. Mais du Guesclin, d'Orgemont, Lusignan, Sancerre et Braque ont leurs têtes. Nous sommes forcé de nous rabattre sur Bureau de la Rivière.

Cependant une difficulté se présente aussitôt. Nous savons, par les anciennes descriptions de Saint-Denis, que la statue de Bureau de la Rivière, qui avait été enterré aux pieds de Charles V, était de bronze et qu'elle a été fondue à la Révolution. Cette difficulté serait insurmontable si Lenoir avait toujours été éclairé et scrupuleux dans ses attributions. Malheureusement, il n'en est rien. Lenoir, d'ailleurs,

1. Lusignan serait même à écarter *a priori*; il était et il est encore couronné, comme roi d'Arménie.

nous apprend lui-même qu'il a cru posséder dans son musée une statue de Bureau de la Rivière. Il dit dans un de ses ouvrages : « La statue de Bureau de la Rivière, sculptée en pierre à l'exception du MASQUE et des mains qui étaient de MARBRE, posée sur un cénotaphe en marbre noir, composait son tombeau que l'on a détruit en 1793. Nous n'avons pu recueillir de ce monument que le masque de la statue que nous avons fait poser sur un modèle de cette figure que



TÊTE D'HOMME EN MARBRE (XIVe SIÈCLE).

(Musée du Louvre.)

l'on a placée à la suite de celles des chevaliers du XIVe siècle qui forment la décoration de cette salle. » C'était le nº 72 du catalogue, à partir de 1810.

Il y a longtemps que M. de Guilhermy s'était aperçu de l'erreur ou de la supercherie et qu'il l'a signalée dans les termes suivants : « Messire Bureau de la Rivière est, comme le rapporte dom Millet, aux pieds du roy Charles V sous une tombe de cuivre, qui est à demy-couverte du marchepied de l'autel Saint-Jean, au costé qui regarde vers le midy, autour de laquelle tombe est gravée l'épitaphe. La tombe

a été fondue en 1793. Mais, au Musée des Petits-Augustins, on fabriqua un Bureau de la Rivière, composé, comme la statue symbolique de Nabuchodonosor, de je ne sais combien de matières différentes : tête de pierre, masque de marbre, corps de plâtre et sous les pieds un lion qu'à son poli on croirait sculpté en marbre. Nous ignorons à l'effigie de quel personnage on aura dérobé ce visage de marbre dont le travail—d'une époque un peu moins ancienne que le temps de Bureau de la Rivière—ne manque pas de finesse. Les traits sont délicats ; une mince touffe de barbe s'allonge en pointe au-dessous du menton. Il n'y a de vrai, dans ce monument, que l'inscription reproduite sur le bord du socle en lettres gothiques, d'après le texte original conservé par les historiens de Saint-Denis ; elle ne forme que deux lignes. »

La tête de marbre, recueillie au Louvre, doit être le visage de marbre que Lenoir prétendait être le portrait de Bureau de la Rivière et dont M. de Guilhermy signale la finesse. L'erreur une fois reconnue, la statue fabriquée par Lenoir fut retirée de l'église, et le masque de marbre, isolé du plâtre disparu, errait de magasin en magasin jusqu'au jour où je l'ai aperçu dans l'atelier de l'un des ouvriers de la basilique. Ce n'était pas la première fois que ce masque curieux attirait l'attention. Il a été moulé et copié par l'artiste qui a composé le buste de « Jean de Pastoret » (*sic*) exécuté pour le Musée de Versailles. Ce sculpteur, désirant se procurer une tête du XIVe siècle, moula simplement la tête du ci-devant Bureau de la Rivière. Cependant, rien ne l'autorisait, croyons-nous, à supposer que ce masque fût le portrait de Jean Pastourel. En effet, si Sédile de Sainte-Croix, femme de ce magistrat et morte avant lui, fut enterrée à Saint-Denis, Pastourel, à qui l'honneur de la sépulture royale avait été accordé, refusa en mourant cette faveur et fut enseveli obscurément à Saint-Victor.

Deux mots sur la *Flagellation*, le *Portement de croix*, la *Crucifixion*, la *Mise au tombeau*, fragments d'un retable ; bas-relief sous fond de marbre blanc appliqué sur marbre noir ayant 2 mètres de long sur 45 centimètres de haut ; XIVe siècle. Cette sculpture fut portée au Musée des Petits-Augustins, le quatrième jour complémentaire de l'an V par le citoyen Louis François. Elle provenait de la Sainte-Chapelle de Paris. Après 1816, et au moins jusqu'en 1848, elle fut placée dans la chapelle de la Trinité de l'église de Saint-Denis.

XVe SIÈCLE.

Ce qui reste des tombeaux de Charles VII et de Marie d'Anjou n'est pas indigne, assurément, de l'hospitalité du Louvre. J'ai donc



CHARLES VII.

Fragment de la statue couchée sur le tombeau de ce roi à Saint-Denis. (Musée du Louvre.)

reconnu et recueilli, avec une joie facile à comprendre, les deux numéros suivants :

Charles VII, fragment de la statue couchée sur le tombeau de ce roi à Saint-Denis. Buste de marbre de la seconde moitié du xve siècle, mesurant 54 centimètres de hauteur. Les tombeaux de Charles VII et de Marie d'Anjou sa femme, qui étaient à Saint-Denis, furent

brisés en 1793. Quelques morceaux seulement purent être sauvés. « Le reste de la statue, dit Lenoir, en parlant du buste de Charles VII, a été brisé par les malveillans. » Ce fragment entra aux Petits-Augustins le 14 brumaire an IV. Lenoir n'avait pu conserver que le haut de la figure et il en forma le buste que l'on voit aujourd'hui. La même amputation fut jugée par lui nécessaire pour la figure de Marie d'Anjou. Les deux bustes étaient classés aux Petits-Augustins sous les numéros 85 et 87. Ils ont été gravés dans le *Musée des monuments français*. Ils étaient portés par deux colonnes de marbre blanc ornées de chapiteaux sculptés venant de Gaillon. J'ai eu la bonne fortune de retrouver également les deux supports, isolés des bustes et oubliés dans d'autres coins des chantiers de l'église de Saint-Denis. La sculpture du tombeau de Charles VII, de la plus haute valeur historique, possède, en outre, un intérêt d'art très appréciable. Française et parisienne, cette œuvre est datée. Nous savons, en effet, grâce au texte précieux du *Compte de l'ordinaire de la prévôté de Paris en* 1464, qu'on travaillait à Paris, en l'année 1463, au tombeau de Charles VII. On lit dans ce compte : « En l'hostel de la reine, près Saint-Paul, réparations des galleries dudit hostel où est le grand Préau de la Fontaine-au-Lion, sous laquelle gallerie étaient les ouvriers, tailleurs de pierre et images besognans de marbre et de pierre la sculpture de feu le roi Charles dernier trespassé. » Lenoir nous a fait connaître que la restauration en plâtre de quelques parties du buste de Charles VII a été exécutée par Beauvallet.

Marie d'Anjou, fragment de la statue couchée sur le tombeau de cette reine à Saint-Denis, buste de marbre. Hauteur 0m 56. La coiffure de Marie d'Anjou, dans le fragment de sa statue recueilli au Louvre, est tout particulièrement décrite par l'*Histoire de l'abbaye de Saint-Denis* de Félibien. On y lit : « Cette pieuse reine mourut le 29e de novembre 1463 et fut enterrée à Saint-Denis avec le roi Charles VII son époux. Leur tombeau se voit entre ceux des rois Charles V et Charles VI. Il est de marbre noir, et par-dessus sont deux figures d'albastre qui les représentent couchés : le roi en habit royal, la couronne sur la teste, et la reine aussi couronnée et vestüe d'un manteau royal avec la coiffure de veuve, c'est-à-dire le voile et la guimpe [1]. »

1. Je passe sous silence tous les monuments de la même époque, qui sont d'un intérêt moindre, mais dont la présence au Louvre sera cependant utile pour compléter les séries.

XVIe SIÈCLE.

Le XVIe siècle est représenté dans le fonds de Saint-Denis par des monuments non moins importants. C'est d'abord cet admirable bas-



MARIE D'ANJOU.

Fragment de la statue couchée sur le tombeau de la reine à Saint-Denis. (Musée du Louvre.)

relief de la *Mort de la Vierge* que nous avons publié dans la *Gazette des beaux-arts* en septembre 1884 [1]. Il date du commencement du XVIe siècle et est empreint à la fois du goût italien et du goût français.

Cet écu, parti des armes de France et de Bretagne, soutenu par

1. Tome XXX, 2e période, p. 263 à 267.

deux anges, c'est le couronnement du tombeau de Renée d'Orléans aux Célestins de Paris (gravé par la *Gazette*, en septembre 1884).

Ce masque d'homme mort dont les yeux sont fermés et dont les traits sont encore contractés par les dernières douleurs de l'agonie, c'est le visage de Henri II moulé après sa mort par les soins de François Clouet et sculpté en terre cuite, comme des documents publiés par le marquis de Laborde nous l'avaient appris. J'ai établi, en effet, par une discussion insérée dans le *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, que ce moulage a été levé sur le cadavre de Henri II en juillet 1559, retouché ensuite par un sculpteur et qu'il a dû servir d'abord aux obsèques du roi et enfin aux travaux de Germain Pilon.

Le maître dont nous venons de prononcer le nom n'est pas absent lui-même de notre apport de Saint-Denis. Le petit roi sans tête, représenté debout, vêtu du manteau royal fleurdelisé et fourré d'hermine, est bien de son style. Il est en marbre, et mesure 50 centimètres de haut. Il a fait partie du musée des monuments français de 1806 à 1816, sous le numéro 158. Lenoir qui l'avait acheté au marbrier Balleux en avait intelligemment deviné l'auteur quand il l'a décrit ainsi : *Petite statue en albâtre représentant Louis XI, attribuée à Germain Pilon.*

Elles sont bien de Pilon les trois pièces que voici : *Saint Jean prêchant dans le désert* (bas-relief de pierre, hauteur $0^{m}73$, larg. $0^{m}65$), *Jésus et la Samaritaine* (bas-relief, mêmes matière et dimensions), *Une cariatide drapée* (haut relief, hauteur 0^{m},80). Ce sont des fragments de la chaire du couvent des Grands-Augustins. On sait par Millin ce qu'était cette chaire. Adossée contre un pilier elle était formée de trois panneaux de pierre tenus par six montants en forme de cariatides. Nous possédons non seulement une description détaillée de ce beau monument, mais, ce qui vaut mieux encore, une reproduction graphique. Il était attribué, par tradition, à Germain Pilon sous l'ancien régime et la vue de l'œuvre ne peut que confirmer cette opinion. La Révolution fit passer cette sculpture au Musée des Petits-Augustins. Lenoir la reçut complète aux premières heures de la Révolution (*Journal*, n° 19). Intacte encore en l'an IV, elle occupait le n° 294 du catalogue du Musée des monuments français. Lenoir utilisa diversement les détails de cette œuvre d'art, après les avoir isolés les uns des autres. A l'aide du bas-relief de *Saint Jean prêchant à la foule* et des cariatides, il forma un piédestal pour la statue de David, de Francheville. Les deux autres bas-reliefs : *Saint Paul prêchant*

et la *Samaritaine* furent employés au tombeau de Villiers de l'Isle-Adam. Au moment de la suppression des Petits-Augustins, le *Saint Paul* vint au Louvre. Il ne fut pas compris, en 1824, au nombre des quatre-vingt quatorze monuments, catalogués par Clarac, qui formaient la galerie d'Angoulême ; mais il fut exposé, lors du remaniement des salles de la Renaissance, par Léon de Laborde, et il a été décrit par M. Barbet de Jouy sous le n° 123 de la *Description des sculptures du moyen âge et de la Renaissance*. Les deux autres bas-reliefs de la chaire, c'est-à-dire le *Saint Jean* et la *Samaritaine* furent, après 1816, portés à Saint-Denis. M. le baron de Guilhermy a constaté qu'en 1848 la *Prédication de Saint Jean dans le désert* était déposée dans la chapelle de Saint-Jean-Baptiste, au chevet de l'église. Le même auteur ne dit rien de la *Samaritaine* qui, déjà, était peut-être égarée et qui a tant souffert d'avoir été longtemps méconnue. Une des six cariatides cataloguées dès 1793 par Lenoir sous le n° 39 de la *Notice succincte* accompagna, on ne sait pourquoi, les deux bas-reliefs à Saint-Denis. C'est celle qui est mentionnée ci-dessus. Elle était enfoncée dans le sol de l'un des magasins de Saint-Denis et avait échappé à l'attention parce que, après avoir été retournée la face contre terre, elle servait de support à des madriers. Les cinq autres cariatides restèrent à l'École des beaux-arts après 1816. Quatre d'entre elles, aperçues subrepticement par Léon de Laborde, furent réclamées par lui en 1850 [1] et rapportées au Louvre en 1851. Elles ont été décrites dans le catalogue des sculptures de la Renaissance sous les numéros 124 à 127. La dernière de ces six pièces demeure encore à l'École des beaux-arts; réclamée vainement en 1866, je l'ai reconnue le 4 août 1882, horriblement mutilée et devenue méconnaissable, abandonnée à l'état de moellon dans le jardin de l'École des beaux-arts, près du mur de l'hôtel de Chimay. Elle appartient au Louvre qui ne saurait être responsable de l'état de dégradation dans lequel cette sculpture se trouve actuellement.

N'est-il pas encore de Pilon ou certainement de son atelier ce *Christ mort* ou ce *Gisant* de pierre peinte, couché sur son linceul et mesurant deux mètres de haut sur quarante-quatre centimètres de largeur? Il a fait partie du Musée des monuments français et a été décrit par Lenoir, de 1806, à 1816 sous le n° 349 de son catalogue. Envoyée à Saint-Denis après la suppression du Musée des Petits-Augustins, cette sculpture fut utilisée par Debret pour la décoration

1. *Gazette des beaux-arts*, 2e période, t. XXVI, p. 294.

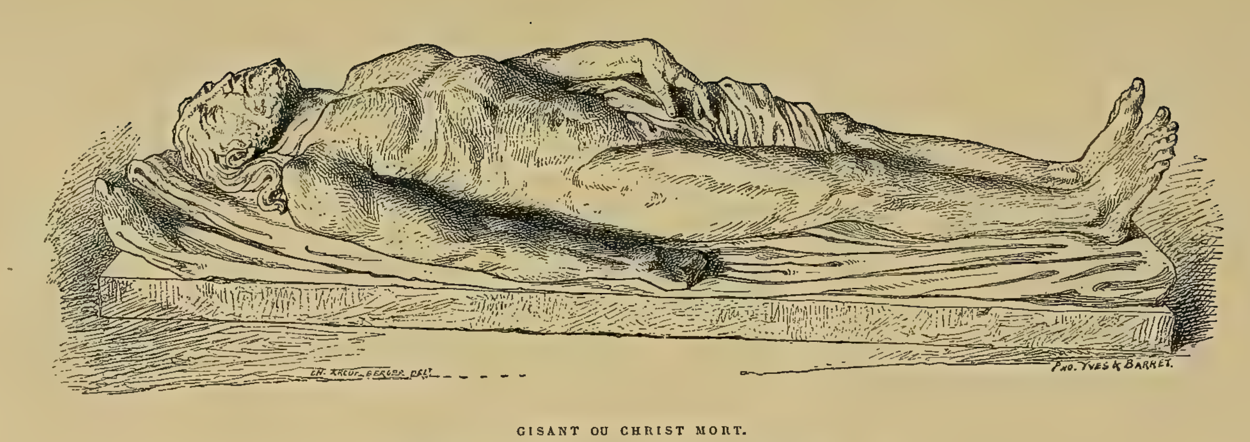
de la basilique. M. de Guilhermy la désigne ainsi : « Une statue de Henri II, sculptée en pierre par Germain Pilon et transformée depuis quelques années en Christ au tombeau. » Regardez bien, dit ailleurs le même érudit, « et vous reconnaîtrez l'amant de Diane de Poitiers qui fait ici fonction d'un Christ au sépulcre. Si le personnage vous inspire peu de dévotion, tâchez au moins de retrouver, sous le badigeon cadavéreux qui la souille, les beautés merveilleuses de cette statue que Germain Pilon sculpta en pierre, comme modèle de l'effigie de marbre qui repose dans la splendide chapelle funèbre des Valois. » Quand bien même on ne partagerait pas absolument l'opinion de M. de Guilhermy, on ne saurait nier l'analogie que présente cette œuvre, d'une part avec la figure de marbre de Saint-Denis, d'autre part avec l'esquisse en terre cuite du Louvre.

XVIIe SIÈCLE.

Au XVIIe siècle nous comptons encore quelques pièces de remarque. La *Femme debout*, drapée et pleurant, est le fragment d'un mausolée sculpté en marbre blanc. Ce fragment, haut de 60 centimètres, provient du tombeau de Claude de l'Aubépine, morte en 1627. C'est l'une des deux petites pleureuses tenant une torche renversée qui accompagnaient l'épitaphe. On lit au bas du dessin de Gaignières qui les représente : « Épitaphe de pierre escrit en lettres d'or sur un marbre noir dans la chapelle du crucifix, près de l'autel. Elle est la première chapelle à main droite en entrant du côté du grand autel de l'église des Jacobins de la rue Saint-Jacques, à Paris. »

N'aimât-on point Sarrazin, il faudrait s'arrêter ici devant son chef-d'œuvre : quatre bas-reliefs représentant la *Justice*, la *Tempérance*, la *Prudence* et la *Force*. Ces bas-reliefs proviennent du couvent des Jésuites et du monument élevé dans leur église par Anne d'Autriche à la mémoire de Louis XIII, dont le cœur était conservé à côté dans une enveloppe d'argent et soutenu par deux anges de même métal. C'était, dans son ensemble, une œuvre de Jacques Sarrazin datant de 1643. Piganiol nous en a laissé une description très précise.

Ce n'est pas un chef-d'œuvre que le tombeau de Charles de Valois, comte d'Angoulême, fils naturel de Charles IX et de Marie Touchet, mais il méritait bien d'être recueilli par la direction des Musées nationaux pour être transmis au Musée de Versailles, où il occupe



GISANT OU CHRIST MORT.

Figure de pierre, n° 349 du catalogue du Musée des monuments français.

(Musée du Louvre.)

très honorablement une place. C'est à destination du même musée que nous avons demandé plusieurs épitaphes : celle de Pierre Séguin, soixante-troisième doyen du chapitre de Saint-Germain-l'Auxerrois, mort en 1672; celle de Catherine de Brinon et de Catherine-Cécile Langloys de Canteleu, sa fille, morte en 1699, petit monument de marbre noir affectant la forme d'un cœur; celle de Jules Hardouin Mansard, l'architecte de Versailles; enfin l'épitaphe du grand paléographe et diplomatiste Jean Mabillon.

XVIIIe SIÈCLE.

Les monuments du XVIIIe siècle ne sont pas nombreux ici, mais deux d'entre eux, de premier ordre, sont dus, l'un à Pajou et l'autre à Berruer.

Marie Leczinska, avec les attributs de la Pitié, de la Prudence et de la Charité. — La reine abrite de son manteau deux enfants dont l'un embrasse une cigogne. De la main gauche, elle soutient un médaillon du roi Stanislas de Pologne, duc de Lorraine, statue de marbre. Hauteur 1m62; largeur 67 centimètres. Cette statue fut commandée à Pajou après la mort de Marie Leczinska et exposée au Salon de 1769. Offerte au gouvernement, elle fut refusée le 29 juin 1798 ainsi que le constate la lettre suivante : « Paris, le 11 messidor an VI de la République. — Le ministre de l'intérieur au citoyen Caillier de l'Estang, instituteur des Vétérans, rue de Mignon. — Citoyen, le Directoire exécutif m'a transmis la lettre par laquelle vous proposez de céder au gouvernement une statue nommée la *Bienfaisance*, en échange de laquelle il vous serait donné du marbre blanc pour la même valeur. Comme, d'après l'examen que j'ai fait faire de cette statue, il est reconnu qu'elle ne représente autre chose que la femme de Loüis XV, couvrant de son manteau deux enfants et un pélican, et qu'une pareille production ne saurait convenir à la République, je vous préviens que je ne peux accepter la proposition que vous avez faite. Salut et fraternité. — Letourneux. » Alexandre Lenoir, administrateur du Musée des monuments français, accepta quelque temps après le don qui fut fait de cette figure au Musée des Petits-Augustins, l'exposa et la classa plus tard, après l'avènement de Louis XVIII, sous le n° 330 du catalogue de 1816. Quand le Musée des monuments français fut supprimé, Lenoir constata le transport de la statue à Saint-Denis et ajouta : « Le groupe de Marie Leczinska a été donné

au Musée des monuments français par M. Caillier de l'Estang, conseiller au parlement, au nom des héritiers de la famille à laquelle il appartenait; il était resté jusqu'alors à la garde de Pajou. » La statue de Marie Leczinska est exposée actuellement dans la salle de Coustou au Musée du Louvre.

Louis XV récompensant la Peinture et la Sculpture. — Bas-relief de marbre signé : PAR M. BERRUER, EN 1770. Hauteur 0m70, largeur 0m51. Cette sculpture a été exécutée par Pierre Berruer pour sa réception à l'Académie de peinture et sculpture, qui eut lieu le 23 février 1770. Le sujet fait allusion à l'acceptation par Louis XV du titre de protecteur de l'Académie, titre qui lui fut offert après la mort d'Orry, en 1747 [1]. Le bas-relief de Berruer fut employé à la décoration de la salle d'assemblée de l'Académie, au Louvre, et avait été introduit dans le piédestal du buste de Louis XV [2].

On voit par ce qui précède que le fonds de Saint-Denis méritait d'entrer au Louvre, que tout ce qui a passé par les Petits-Augustins n'est pas à dédaigner, et que, sans appauvrir personne, il est facile de reconstituer, dans une certaine mesure, au siège des Musées nationaux, l'ancien Musée des monuments français. Hélas! l'œuvre de sauvetage opérée par Lenoir, non seulement n'a pas pu être achevée, mais encore, dans bien des cas, les meilleurs de ses résultats ont été perdus, et perdus sous nos yeux, par notre faute, à une époque qui professe une admiration bruyante sinon sincère pour la statuaire du moyen âge et qui ouvre à ses moulages un musée comme celui du Trocadéro. N'oublions et ne dédaignons pas plus longtemps les originaux qui dorment dans la poussière ou qui, morcelés et mutilés, achèvent de mourir sous nos yeux insensibles et sous notre ciel inclément.

LOUIS COURAJOD.

1. L'*École royale des élèves protégés*, p. 17, et *Livre-journal de Lazare Duvaux*, t. I, p. 154.

2. *Archives de l'art français*, t. II, p. 359.

LE

PORTRAIT DU PÈRE HUBIN

PAR M. F. GAILLARD



L est des portraitistes plus tapageurs, il n'en est pas de plus intéressants que M. F. Gaillard. La *Gazette* n'a pas cessé de s'intéresser à son œuvre, et nos lecteurs savent le soin qu'elle a pris de placer sous leurs yeux, au fur et à mesure de leur apparition, les planches les plus fameuses de ce maître graveur. Celle que nous leur présentons aujourd'hui n'est pas indigne de figurer dans cette galerie si caractéristique qui comprend, avec Pie IX et le comte de Chambord, Léon XIII, l'évêque de Poitiers et dom Guéranger. Le nouveau venu appartient aussi au clergé, — au clergé séculier : c'est le Jésuite qui vient compléter la série où, comme l'a remarqué M. Louis Gonse, le Pape et le Roy, l'Évêque et l'Abbé, avaient déjà pris place. On croit entrer dans une chapelle réservée, dans je ne sais quel sanctuaire mystique élevé à la gloire de l'Église militante et de la hiérarchie catholique.

Si nous le remarquons — et comment ne pas le remarquer? — ce n'est pas, on le pense bien, pour faire à M. Gaillard un procès de tendance. Nous n'avons pas l'honneur de le connaître; nous ne saurions rien et n'aurions pas à nous inquiéter de ses opinions ou de ses croyances si, chez les artistes de race, l'homme ne se révélait toujours dans l'œuvre. Il suffit d'un regard jeté sur celle de M. Gaillard, pour y sentir la double affirmation d'une foi religieuse et artistique, d'une conviction profonde qu'il n'est pas besoin de partager pour la respecter et s'y intéresser. Le grand mal de nos artistes aujourd'hui, c'est qu'ils n'aiment pas grand'chose en dehors d'eux-mêmes et que leur rêve ne dépasse guère les horizons de l'avenue de Villiers, où, le long des trottoirs, s'alignent les hôtels. En voici un du moins qui a son idée et qui l'aime, qui sait ce qu'il veut et

l'affirme avec autorité. Il vaut qu'on l'écoute : nous verrons bien après si nous avons quelque réserve à faire.

C'est un sincère et un convaincu. Il n'est jamais allé à Bologne; jamais il n'a mis, jamais il ne mettra sa pointe ou son burin au service d'un de ces phraseurs emphatiques, de ces calligraphes ampoulés que sont les Bolonais; — c'est un premier trait qui lui gagne d'abord la sympathie. Il n'a pas écrit sur la porte de son atelier, comme tant de peintres à la mode : « Ressemblance et beauté garanties. » Il n'admet pas que l'embellissement puisse être une beauté. Ce qu'il voit, il le dit avec une implacable franchise; les rugosités de l'épiderme, les rides et les tares, l'usure de l'âge, il ne passe rien sous silence. Il n'a jamais trahi les maîtres qu'il a traduits; il ne veut pas tricher avec la nature et la vie, maîtresses des maîtres.

Mais cette attention passionnée qu'il apporte à la reproduction des dehors n'est pas un vain amusement : l'accessoire ne lui fait pas, comme à un simple Denner, oublier l'essentiel. C'est merveille de voir, au contraire, comme cette accumulation de détails précis et soulignés se compose sous sa main en un ensemble harmonieux et vivant, à quelle intensité d'impression il arrive. Il sait, en effet, que « tout ce qui se passe dans l'âme de César est représenté dans son corps », et s'il insiste avec tant d'acharnement sur les accidents de l'enveloppe, c'est pour mieux exprimer dans son irréductible unité la personnalité tout entière et noter jusqu'au moindre reflet du foyer intérieur. Ce qu'il nous montre ainsi, c'est bien la *vera ad vivum effigies*, qui, évoquée par l'artiste, se dresse devant le spectateur comme un vivant problème de psychologie.

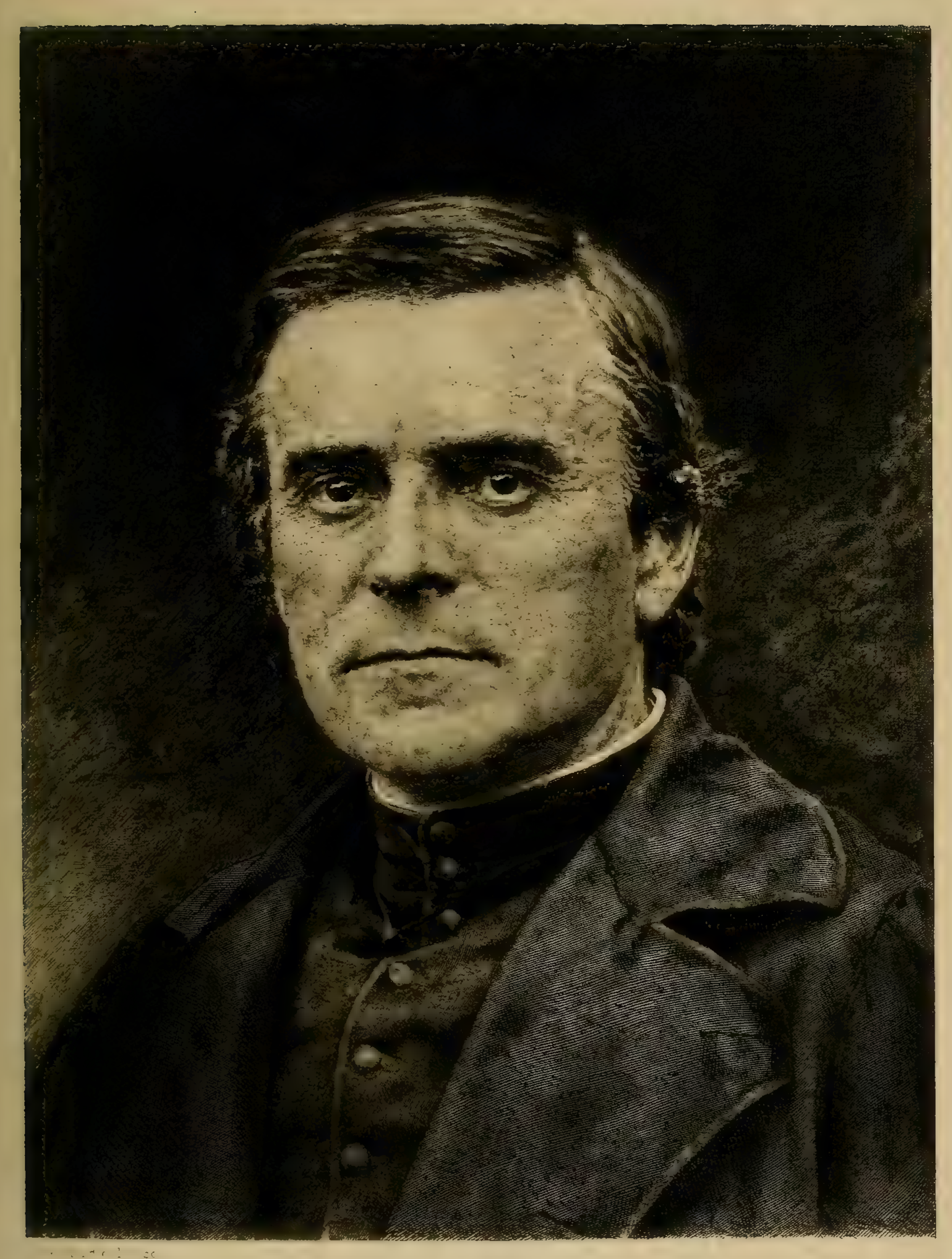
Ses portraits vous arrêtent au passage; par une sorte de sollicitation silencieuse mais irrésistible, ils vous attirent et vous invitent à penser. Leur souvenir vous accompagne et on les oublie difficilement. Avec sa tête de construction ferme et trapue, aux assises carrées, et ce mélange de ténacité naturelle et d'humilité acquise qui en fait l'expression dominante, le père Hubin représente admirablement un soldat de la foi, qui a puisé dans une abdication définitive et suprême le principe même de sa force et de son action dans le monde. Esprit organisateur et pratique, énergique et actif, il porte sur son front et dans l'imperceptible froncement de ses sourcils la marque de sa volonté, le poids de ses préoccupations et de ses œuvres; mais il ne doit pas leur permettre de troubler la sérénité que sa foi lui promet et que sa règle lui commande. La tension et l'austérité un peu dure du visage sont seulement tempérées par l'éclat voilé du regard où

vient mourir, dans l'ombre des sourcils, le reflet d'une flamme ardente, mais cachée.

On retrouvera dans cette belle planche l'étonnante habileté de M. Gaillard — une délicatesse prodigieuse de modelé et une science de dessin magistrale — et aussi cette indéfinissable conduite de l'outil qui déroute presque le regard avec ses tailles courtes, répétées et reprises dont l'apparent désordre finit par se fondre et se dérober en quelque sorte dans un effet d'estompe. On dirait que cet art si profondément original ne vise qu'à se faire oublier; que le suprême effort d'un travail si personnel ne tende qu'à l'anonymat! C'est ici que nous sommes tenté de réclamer en sa faveur contre M. Gaillard lui-même. Toute œuvre d'art doit être le produit d'une collaboration franchement avouée entre l'artiste et son outil. Comme, dans une statue, nous protestons contre l'intervention excessive du praticien qui efface toute trace de la morsure du ciseau et de la belle résistance du marbre, il ne nous déplairait pas de suivre, autrement qu'à la loupe, dans la gravure le travail plus largement indiqué de la pointe ou du burin. On éprouve je ne sais quel invincible regret de voir une science si merveilleuse et les travaux d'une main si volontaire et si particulièrement douée aboutir par endroits à donner l'impression d'une héliogravure... En présentant cette objection au maître graveur je ne voudrais pas en exagérer l'importance; on peut même entrevoir une certaine harmonie entre la manière ici adoptée par lui et la nature de cette série de portraits ecclésiastiques et religieux. Peut-être, en effet, tient-il beaucoup à leur conserver ce caractère, et s'il devait nous répondre : *Sint ut sunt aut non sint*, nous n'aurions pas grand'peine à passer condamnation.

Tels qu'ils sont, en effet, ils resteront au nombre des pages les plus intéressantes de l'art contemporain et parmi les plus attachantes de l'œuvre du maître. Nul au fond ne sait mieux que lui les ressources de son art et n'a donné des preuves plus répétées de l'originalité de son caractère d'artiste, de la loyauté de son talent, de la souplesse et de la variété de ses procédés. Il les a toujours choisis avec un rare sentiment des convenances esthétiques; il a dit dans une langue personnelle et pénétrante des choses intimes et profondes. Et, si quelque académicien a prétendu, par hasard, lui faire une leçon sur les sacro-saintes lois du style, il a pu, dans sa conscience noblement satisfaite, entendre deux grands maîtres, — deux hérétiques, — Holbein et Dürer, lui dire en souriant : « Rassure-toi; c'est bien. »

ANDRÉ MICHEL.



LE RP PÈRE HUBIN

Imp Ch.Chardon.

LA

« DIVINE COMÉDIE » ILLUSTRÉE

PAR SANDRO BOTTICELLI

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE [1])

III.



A troisième *cantica* du poème est moins riche en épisodes que le *Purgatoire* et surtout que l'*Enfer :* en cette longue ascension à travers les orbes célestes, Dante est un disciple curieux et attentif que Béatrix instruit à mesure que l'un et l'autre s'élèvent dans le monde intelligible. C'est ce que Botticelli a bien compris ; rejetant sagement à l'arrière-plan les acteurs et les scènes secondaires, il s'attache aux figures de Dante et de Béatrix, les grandit, les présente tantôt seules au milieu de la page blanche, tantôt dominant, comme il convient, les chœurs d'âmes ou les symphonies d'anges. De là une incontestable supériorité de cette troisième partie sur les deux autres. Au lieu de ces croquis sommaires qui rabaissaient le texte, deux imposantes figures, évidemment étudiées d'après le modèle vivant, aux attitudes et aux gestes bien observés, expressives et nobles, personnifiant, pour ainsi dire, le monde idéal et les sereines contemplations. A mesure que Béatrix conduit son protégé dans un cercle plus élevé du ciel, son visage,

1. Voy. *Gazette des beaux-arts*, t. XXXI, 2e période, p. 404.

nous dit le poète, s'anime d'une plus divine beauté; cette progression n'est point notée par Botticelli; la Béatrix des dernières pages du *Paradis* ne traverse point ces métamorphoses successives et reste semblable à celle des premières. Mais le type créé par l'interprète est toujours charmant et beau, sans monotonie, varié en ses allures rythmées, cadencées: ici fendant les plaines éthérées avec le vol léger du séraphin; là, droite et immobile devant le poète qui la regarde étonné, comme Pygmalion contemplait sa Galatée; ailleurs, s'élevant, comme une Vierge de l'Assomption, calme et radieuse vers les sphères supérieures; ailleurs encore instruisant le poète en un beau geste d'enseignement et de prédication, comme une Sibylle chrétienne.

Dès le début, les aspirations célestes du poète et de sa conductrice sont vivement exprimées. A peine au delà de l'Eunoé, Dante voit

> ... Béatrix, à gauche retournee,
> Regarder fixement la nue illuminée.
> Jamais un aigle ainsi n'a bravé le soleil.

Il ne peut supporter les clartés du monde nouveau.

> ... Béatrix tenait sur la sphère éternelle
> Ses yeux fixés, et moi pour ne regarder qu'elle
> Je détournai les miens de l'éblouissement.

Arrivé dans le cercle de la lune, le couple rencontre les âmes chastes, que le peintre représente sous les traits de nonnes et de moines en leurs costumes religieux. Dante, en apercevant ces ombres indéterminées, croit ne voir que le reflet de leurs visages dans un miroir; il se retourne et ne voit rien. Ce double mouvement est puérilement traduit par Sandro. Dante regardant rapidement en avant, puis en arrière, est représenté avec un double visage comme un *Janus bifrons*, une des têtes tournée vers le groupe des âmes, l'autre en sens opposé.

La vue de ces ombres a provoqué de la part du Dante — *theologus Dantes* — de pressantes questions sur quelques points de dogme. La complaisante Béatrix satisfait sa curiosité; levant les bras comme pour donner à sa thèse plus de persuasive éloquence, elle explique au disciple attentif les mystères théologiques. Dante recueille avidement les leçons de la bouche divine. Botticelli, dépassant la pensée de son auteur, transforme presque sa Béatrix en un archange Gabriel annonçant à la Vierge Marie sa glorieuse mission.

En entrant au ciel de Mars, Dante est ébloui par un éclat que son œil ne peut supporter.

Mais Béatrix alors s'embellit d'un sourire
Tel qu'il faut le laisser, ne pouvant le décrire,
Parmi les visions que l'esprit n'atteint pas;



DANTE ET BÉATRIX. (PARADIS, V)

et les yeux du poète reprennent de la force. L'illustrateur nous montre ces deux moments de l'ascension : au bord du cercle, Dante protège ses yeux contre la trop grande clarté, pendant que Béatrix le rassure ; les deux figures sont coupées à mi-corps par le cadre ; puis au milieu du cercle le couple reparaît, Béatrix inclinée vers le poète, en une noble inflexion d'une courbe allongée, un bras élevé, tout le corps décrivant en quelque sorte le croissant de la lune naissante.

Passant du ciel de Jupiter dans celui de Saturne, les pèlerins arrivent à la région des solitaires contemplatifs, des saints ermites figurés par des flammes radieuses qui montent et descendent sur une échelle d'or gigantesque. Ces flammes de bienheureux, Botticelli les transforme en minuscules Amours, très gracieux sans doute, mais qui sembleraient mieux placés dans le cortège d'une Vénus que dans le septième ciel du paradis chrétien. Devinerait-on dans ce pétulant bataillon d'Amours folâtres la sainte légion des ermites et ce Pierre Damien, austère entre tous, qui tient au poète un si grave langage sur la décadence de l'Église? Mais Béatrix et Dante ont dans la belle ordonnance de leurs draperies une grandeur solennelle et sévère qui évoque le souvenir des plus majestueuses figures de Luca Signorelli. Très belles aussi les attitudes des deux voyageurs, lorsque les phalanges du Christ vainqueur se montrent à leurs yeux. Plus que jamais Dante est ébloui :

... Au travers de la vive lumière
Si claire apparaissait la substance première
Que mon regard mortel ne la put supporter.
« O Béatrix! criai-je, ô ma douce immortelle!...
— Cette lumière qui t'écrase, me dit-elle,
C'est une force à qui rien ne peut résister. »

Ou encore lorsque sur l'invitation de sa compagne, Dante, avec un très beau geste de curiosité étonnée, mesure l'immense espace qu'il a parcouru depuis qu'il a quitté la terre et qu'ensuite, d'un essor léger, tous deux s'élèvent au neuvième ciel ou Premier Mobile. Là se pressent les neuf chœurs des anges dont Botticelli a soin d'indiquer les noms au bord marginal et, au bas de cette ronde mystique de séraphins et d'archanges, on aperçoit un des plus gracieux tenant une petite pancarte sur laquelle Botticelli a inscrit en caractères à peine perceptibles, *Sandro di Mariano* [1]. Enfin Dante

1. Il semble que Botticelli se soit cru quelque droit à une place au nombre des bienheureux, en sa qualité d'interprète de Dante. Au moyen âge la transcription des manuscrits, surtout des livres saints, est regardée comme œuvre méritoire et même comme œuvre expiatoire. La *Divine comédie* était rangée parmi les livres pieux dont la copie avait ces vertus purifiantes. Un frère avait commis de nombreux péchés, mais il avait copié tout un volume du poème dantesque; au jour du Jugement, en même temps que les démons énuméraient ses fautes, de saints anges présentèrent le livre transcrit par le moine, comptant une à une toutes les lettres de l'énorme volume pour les compenser par autant de péchés. Une seule lettre dépassa le nombre des fautes et le moine fut absous.



DANTE ET BÉATRIX. (PARADIS, I.)

Illustration de S. Botticelli pour la « Divine comédie » du Dante.

et Béatrix montent à l'Empyrée en suivant le cours d'un fleuve de lumière qui coule entre deux rives semées de fleurs. La composition et le style rappellent de très près la page consacrée au ciel de Saturne ; l'échelle d'or est ici remplacée par le fleuve lumineux dont les étincelles se transforment en génies analogues à ceux qui figuraient les âmes des ermites. L'influence de Signorelli n'est pas moins manifeste.

Faut-il le dire? Malgré les belles pages du *Paradis*, malgré les nobles figures de Béatrix et de Dante, on n'est point satisfait; on se demande si l'on est en face d'un travail terminé ou d'un ensemble de notes réunies en vue d'une œuvre définitive. Plus d'une raison pourrait appuyer cette dernière conjecture : les espaces vides laissés sur la plupart des pages, tant de parties inachevées, l'absence de perspective, l'allure d'esquisses fugitives et de croquis hâtés de beaucoup de dessins, la pénétration insuffisante du texte, le manque de liaison entre les divers fragments d'une même composition, et, plus encore, l'aspect général donne l'impression d'un travail préparatoire, porté au delà des limites d'une simple annotation, mais resté beaucoup en deçà de l'achèvement suprême et de la dernière main. L'unique miniature du recueil Hamilton fournit peut-être l'explication vraie; les autres pages pouvaient n'être dans la pensée de Botticelli que le canevas des miniatures à venir. Quoi qu'il en soit, si l'on ne trouve pas dans ce commentaire littéral, dans ce procès-verbal trop sec l'interprétation rêvée de la *Divine comédie ;* si l'on songe trop en feuilletant ces pages à ce qu'un Giotto, un Michel-Ange ou un Albert Dürer, à ce qu'un Delacroix ou même un Gustave Doré auraient pu tirer ou ont tiré d'un pareil sujet ; si l'on est trop souvent désappointé, irrité presque, — la grâce exquise de certains types féminins, l'envolement séraphique des draperies, l'élégante grandeur prêtée çà et là à la figure de Dante, et ce souffle de tendresse qui circule à travers la dernière *cantica*, donnent un très haut prix au plus curieux manuscrit de la collection Hamilton.

IV.

En tous cas, ce volume est infiniment supérieur à tous les manuscrits illustrés de Dante que nous connaissons. Nous avons voulu le comparer avec ceux que possèdent nos bibliothèques parisiennes et nous consignons ici brièvement le résultat de nos recherches.



ILLUSTRATION DE S. BOTTICELLI POUR LA « DIVINE COMÉDIE » DU DANTE.

(PARADIS, XXVII.)

A la Bibliothèque nationale, guidé dans le département des manuscrits par de précieuses notes de M. de Tauzia [1], nous avons rencontré cinq exemplaires illustrés de Dante : — 1° Un in-folio sur vélin, du commencement du xve siècle (fonds italien, 530) ; la lettre initiale de la page 1 montre Dante et Virgile à l'entrée de l'enfer; au-dessus, des figures de damnés presque microscopiques. Dans la bordure du bas, l'écusson de Sigismond Malatesta de Rimini, et celui d'Isotte, à têtes d'éléphant, l'un et l'autre ajoutés après coup dans la seconde moitié du xve siècle. La lettre initiale du *Purgatoire* montre encore Dante et Virgile dans la barque; plus haut, de petites figures nues au milieu des flammes. Dans la lettre initiale du *Paradis*, au-dessus des deux poètes, le Christ couronnant la Vierge. Les marges sont ornées d'un grand nombre de dessins à la plume, d'une exécution précieuse, sans rapport direct avec le texte. Médiocre travail d'enluminure en somme, plus intéressant par sa provenance que par sa valeur d'art. — 2° Un in-folio sur papier (fonds italien, 544), aux armes d'un pape; sans valeur. — 3° Un in-folio sur vélin, du xive siècle (fonds italien, 591) ; la lettre initiale montre le poète en demi-figure, assis devant un pupitre et lisant; à la dernière page cette indication : *duca d'Amalfi*, d'une écriture du xvie siècle. — 4° Un in-folio sur vélin de la fin du xive siècle (fonds italien, 74); en tête, sur une grande page, les cercles de l'Enfer avec tous les supplices des damnés ; Dante et Virgile au milieu d'eux dans différents cercles. A la deuxième page, dans le haut, les deux poètes; plus bas, Dante se sauvant devant les trois animaux de la forêt. A la troisième page, dans une grande lettre initiale, Dante écrivant la *Divine comédie;* autour de lui, formant l'encadrement de la page, les sept arts libéraux avec leurs attributs; puis, dans le texte, une trentaine de miniatures se rapportant à divers chants de l'*Enfer*. Le tout d'un style médiocre, mais non sans une certaine conception du terrible ; figures courtes et grossières qui, selon M. de Tauzia, sentent l'École de Bartolommeo di Maestro Trevi, décorateur d'une partie de la collégiale de Saint-Gemignano. — 5° Un in-folio sur vélin de la fin du xve siècle (fonds italien, 72) ; en tête de chaque *cantica*, une miniature oblongue, occupant la largeur de la page. L'Enfer est plongé dans la nuit; à gauche, les démons entraînant vers le gouffre les damnés de toute

1. Ces notes ont été recueillies par M. de Tauzia en vue d'un catalogue descriptif et raisonné des livres à miniatures des bibliothèques de Paris. On comprend quels services un pareil travail rendra à tous les amis de l'art. Cette tâche difficile ne peut mieux être remplie que par le savant conservateur du Louvre.

condition réunis par une chaîne ; à droite, un pape et d'autres réprouvés dans une chaudière entourée de flammes ; d'autres supplices encore. Dans une lettre initiale, l'écusson de France. Cette page qui a beaucoup souffert est d'un effet fantastique assez saisissant. Dans



ILLUSTRATION DE S. BOTTICELLI POUR LA « DIVINE COMÉDIE » DU DANTE.
(PARADIS, XVIII.)

le *Purgatoire*, au premier plan à droite, une jeune fille nue, étendue, et deux animaux, ressemblant à des belettes, qui s'approchent de ses seins ; au-dessus, dans le fond, des pécheurs au milieu de flammes ; au centre, des anges recueillent les âmes déjà purifiées ; à gauche, un évêque et plusieurs figures dans une piscine. Au *Paradis*, au milieu d'un nimbe d'or, le Christ assis, tenant le globe et bénissant, entouré d'une double rangée d'anges rouge et bleu ; à gauche, la

Vierge assise, les mains jointes; tout autour, des cercles de saints et de saintes, de papes, de cardinaux, d'évêques, de moines. Ces trois miniatures, exécutées avec un très grand soin, semblent de quelque élève de Memling.

A la Bibliothèque nationale encore, dans le département des imprimés, deux exemplaires de l'édition florentine de 1481; en tête du premier, au recto d'une feuille de vélin pourpré, dans un fort bel encadrement Renaissance, une inscription constatant que le volume a été légué à la Bibliothèque pontificale par *Lud. Podocatharus Cyprius, Cardinalis Beneventanus;* au verso, des rochers escarpés, avenue de l'Enfer; en avant, saint Jérôme assis avec le lion, écrivant, et un autre saint vu de dos, lisant; au premier plan une eau où se baignent des oiseaux: très fine miniature avec rehauts d'or, d'un beau style florentin et d'une parfaite exécution. Le second exemplaire de l'édition de 1481 contient outre les gravures pour l'*Enfer*, attribuées à Baccio Baldini, qui sont ici au nombre de dix-neuf, un frontispice et quatorze dessins à la plume pour le *Paradis*. Ces dessins, placés dans les blancs réservés, sont d'une plume florentine très déliée où l'on reconnaît quelque influence de Botticelli. Chacune des compositions ne comprend pas plus de trois, quatre ou cinq figures; beaucoup de charme et de simplicité.

A la Bibliothèque Sainte-Geneviève, une traduction latine manuscrite, in-octavo sur papier, la lettre initiale de l'*Enfer* présentant Dante en buste (fort peu ressemblant), qui presse son livre contre sa poitrine. Travail médiocre du XVIe siècle.

A la bibliothèque de l'Arsenal, un manuscrit sur vélin du XIVe siècle (fonds italien, 8530), avec un grand nombre de dessins à la plume, en marge, rehaussés de quelques tons de gouache où le rouge du manteau de Dante joue le rôle dominant : illustration naïvement maladroite, sans aucun style.

Certes hors de France on trouverait, sans trop chercher, plus d'une *Divine comédie* illustrée, surtout dans ce riche fonds italien de la collection Ashburnham qui est rentré aujourd'hui dans sa patrie première. Il y aurait là matière à de curieuses études, mais on peut affirmer qu'on ne rencontrerait nulle part rien de comparable à ce manuscrit qui réunit deux noms florentins diversement glorieux, rien de comparable à Dante illustré par Botticelli.

CHARLES EPHRUSSI.

LE VITRAIL

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])



ES verrières de la Renaissance n'ont pas eu, comme les verrières du XIIe siècle, leur historien contemporain, et c'est sur les œuvres elles-mêmes qu'il faut reconstituer l'histoire de l'art avec des documents trop souvent incomplets. Les noms mêmes des maîtres de cette époque sont à peine connus. Si l'on excepte Jean Cousin, auquel on attribuerait volontiers tous les vitraux de la Renaissance sans pouvoir désigner avec certitude une seule œuvre de lui, Robert Pinaigrier et Engrand le Prince, les artistes du XVIe siècle sont ignorés encore aujourd'hui. M. l'abbé Coffinet a rendu un véritable service à l'art par la publication des extraits des comptes de l'œuvre de Troyes. On trouve aussi, sur les vitraux mêmes de l'École champenoise, un très grand nombre de monogrammes qui sont certainement ou des signes distinctifs de corporation ou des initiales de peintres verriers. Une étude de ces monogrammes fournirait sûrement de précieuses indications.

Le caractère seul du dessin suffit d'ailleurs souvent à cette époque pour déterminer avec certitude les œuvres d'un artiste. Il est impossible, ce me semble, pour qui a vu un vitrail d'Engrand le Prince, de ne pas reconnaître, dans toutes ses œuvres, la main de ce maître.

La recherche est souvent très compliquée parce que, dans un même édifice, sont des verrières d'écoles diverses, données par des personnages qui habitaient différentes province. Des comparaisons amènent souvent d'heureuses découvertes. C'est ainsi qu'il a été possible d'attribuer sans contestation à Laurence Fauconnier les verrières du bas-côté d'Écouen exécutées en 1544, et portant sur un écu les lettres LF enlacées d'une cordelière. Le nom de Laurence

1. Voy. *Gazette des beaux-arts*, t. XXXI, 2e période, p. 417.

Fauconnier est en effet inscrit en toutes lettres, avec la même date, à la base d'une verrière de l'église Saint-Bonnet de Bourges.

Les chefs-d'œuvre du vitrail sont particulièrement précieux au XVIe siècle, à cause des documents historiques qu'ils ont conservés. L'énumération seule des verrières de Montmorency indique qu'une seule église renferme encore les portraits des personnages les plus illustres des cours de Louis XII et de François Ier. Les étoffes, les meubles, les armures et l'orfèvrerie pourraient être entièrement décrits à l'aide des vitraux. Le mobilier et le costume n'ont pas de reproductions plus nombreuses et plus fidèles.

Les ornements en grisaille n'ont point formé de fenêtres complètes à cette époque. On trouve souvent, comme à Châlons et à Troyes, des vitreries blanches encadrées de bordures colorées ou de grisailles rehaussées de jaune d'argent. Des écussons armoriés brochent souvent sur des losanges mis en plomb. Mais de grandes verrières à sujet furent exécutées tout entières en grisaille et en jaune d'argent.

Les types les plus parfaits de ce genre de décoration sont les vitraux de la légende de Psyché, provenant du château d'Écouen, un vitrail de l'église de Gisors, l'histoire de Daniel et la vie du Christ à l'église Saint-Pantaléon de Troyes, l'histoire de Tobie et la légende de l'hostie à l'église Saint-Nicolas de la même ville, une verrière de l'église Saint-Alpin de Châlons qui porte la date de 1535.

A la cathédrale d'Autun, on remarque dans la chapelle dite des Évêques un vitrail donné à l'église par le chanoine Celse Morin, avant 1518. C'est un magnifique arbre de Jessé dont les figures s'enlèvent en couleur sur un fond damassé blanc. Nous avons retrouvé dernièrement, dans des débris d'anciennes verrières de cette cathédrale, des fragments d'une décoration architecturale en grisaille dont l'exécution est d'une merveilleuse habileté.

Toutes ces verrières sont antérieures à la seconde moitié du XVIe siècle. A ce moment l'art italien en décadence eut une influence néfaste sur l'art français. Les peintres verriers, séduits par la fausse grandeur des œuvres italiennes, abandonnèrent les traditions qui depuis cinq siècles avaient fait du vitrail l'art décoratif par excellence. Désormais, les verrières, exécutées d'après des cartons de tableaux, sont absolument indépendantes des divisions de la pierre et la composition traverse les meneaux. La perspective réduit la décoration à l'imitation plus ou moins fidèle de scènes encadrées par des monuments ou des paysages; mais elle est même impuissante à

donner l'illusion d'un tableau aperçu au travers d'une vitre incolore ; car, à la distance où est placé le spectateur, il n'apercevrait que le ciel, et la ligne d'horizon serait à plusieurs mètres au-dessous du tableau.

La décadence fut alors extrêmement rapide et le désordre des guerres religieuses la précipita. Sans doute on peut encore citer quelques belles œuvres exécutées à l'église d'Écouen, à la chapelle du château de Vincennes, à la chapelle du château de Champigny-sur-Veude, aux églises Saint-Gervais, Saint-Merry et Saint-Étienne du Mont, de Paris.

Mais, à la fin des troubles de la Ligue, le grand art du vitrail n'était plus qu'un souvenir. Il y a lieu de remarquer que la décadence coïncida avec l'application des émaux au vitrail, sous le règne de Henri II. Ce procédé nouveau, qui semblait devoir accroître les ressources du peintre verrier, en lui fournissant le moyen de réaliser toutes les nuances sans être astreint à l'obligation des plombs, fut une cause de nouvelles erreurs. Jusque-là, malgré l'introduction de la perspective, le plomb avait été conservé comme un élément nécessaire du dessin ; il accentuait les contours en évitant le contact et le rayonnement des couleurs translucides les unes sur les autres, et sa fonction essentielle était de sertir les formes comprises sous une même coloration. Avec l'émail au contraire, la mise en plomb était inutile puisque les divers tons pouvaient être juxtaposés sur un seul morceau de verre incolore. Ce fut là véritablement le commencement de la peinture sur verre, peinture aux formes indécises, dont le dessin disparaît dans le mélange des tons voisins. On comprend difficilement que, pendant deux siècles et plus, le vitrail ait été réduit à l'émaillage sur verre.

C'est à peine si on trouve encore au XVIIe siècle quelques œuvres dignes d'être remarquées. Un peintre verrier de Troyes, Linard Gonthier, exécutait de 1621 à 1624 d'intéressants vitraux civils pour la maison de l'Arquebuse : ils sont conservés au Musée de Troyes. Les sujets sont empruntés à l'histoire de Henri IV et de Louis XIII. Le même artiste a exécuté une verrière du bas-côté nord à la cathédrale de Troyes. Il faut citer aussi les débris de la verrière exécutée en 1651 par Perrin, d'après les cartons de Lesueur, pour l'église Saint-Gervais [1] et les vitraux de l'ancien charnier de l'église Saint-Étienne du Mont, à Paris.

Les émaux, inapplicables aux œuvres décoratives de grande

1. Ces débris sont déposés au Musée Carnavalet.

dimension, pouvaient être utilisés pour des œuvres de genre. Les vitraux exécutés en France, en Suisse et en Allemagne dans les habitations privées ont conservé jusqu'au XVIIIe siècle des qualités réelles de coloration et de forme. Ils étaient sans doute inférieurs aux admirables vitraux civils qui furent faits au XVIe siècle, d'après les cartons d'Albert Dürer, d'Holbein, de Tobias Stimmer ou de Daniel Lindmeyer. Mais ils avaient au moins le mérite de répondre à leur destination. Ces vitraux sont le plus souvent composés d'armoiries de villes ou de familles ; le sujet n'y a qu'un intérêt secondaire.

Tout semblait concourir à discréditer le vitrail : les morceaux de verre de petite dimension, assemblés par des plombs, devaient paraître bien mesquins à l'époque où furent fabriquées les premières glaces coulées de grande surface.

On ne trouve plus de vitraux à signaler au XVIIIe siècle. Il était alors de bon goût de railler la barbarie de toutes les œuvres antérieures au XVIe siècle. Voltaire y épuisait sa verve et l'esprit superficiel des philosophes et des lettrés n'a pas peu contribué à l'abâtardissement de l'art. La philosophie et le bel esprit envahissaient les chapitres des cathédrales. On détruisait l'admirable tombeau de Saint-Lazare à la cathédrale d'Autun pour le remplacer par des revêtements de marbre et de plâtre. On détruisait toutes les verrières des bas-côtés à la cathédrale de Reims. On coupait par la moitié toutes les fenêtres de l'église Saint-Merry, à Paris, et on remplaçait par une vitrerie blanche la base d'admirables verrières.

Cette rage de destruction provoquait à peine quelques protestations. Le Vieil, peintre verrier, s'indignait des mutilations de Saint-Merry ; mais il déclare lui-même au chapitre VIII de son *Art de la peinture sur verre*, avoir démoli en 1741 les anciens vitraux du chœur de l'église Notre-Dame « pour les remplir de vitres blanches ».

On a peine à comprendre de pareilles aberrations chez un érudit comme Le Vieil, qui a consacré à l'histoire de l'art des pages vraiment intéressantes. Mais la partie technique de son ouvrage dénote une ignorance absolue non seulement des lois décoratives, mais des connaissances pratiques sur la fabrication des verres colorés. Le Vieil déclare [1] qu'il a reconnu, sur les morceaux de verre rouge du XIIIe et du XIVe siècle, « la trace de la brosse dont on se servait pour étendre

1. *Description des arts et métiers*, t. XIII. Neuchatel 1781. *L'Art de la peinture sur verre*, par Le Vieil, partie II, ch. II, p. 193.

et coucher sur un verre nu ce vernis rouge, ainsi que Kunckel l'appelle ». Il ne connaissait donc pas le verre plaqué.

Pendant la Révolution française les verrières furent très endommagées par la destruction des « marques de féodalité ». Il s'en fallut de peu que tous les vitraux ne fussent détruits pour extraire l'or du verre rouge. Une croyance populaire attribuait en effet à l'or cette coloration. Le citoyen Darcet, chargé d'analyser les verres anciens, prouva que la couleur rouge n'était due qu'à l'oxyde de cuivre et préserva les vitraux [1].

Alexandre Lenoir avait pu sauver, pendant la Révolution, un grand nombre de verrières qu'il avait déposées avec d'autres œuvres d'art dans le Musée des monuments français. Ce Musée avait été décrété sur la proposition de Bailly par l'Assemblée nationale et Lenoir en avait été institué conservateur. Il publia en 1804 une *Histoire de la peinture sur verre* fort incomplète et remplie de préjugés contre « la manière gothique des artistes anciens ». Les planches qui accompagnaient l'ouvrage ne peuvent donner qu'une idée bien imparfaite des verrières qui y sont représentées.

Toutefois Alexandre Lenoir exprimait un vœu pour la création d'une nouvelle école de peinture sur verre, et Brongniart, directeur de la Manufacture de Sèvres, n'hésita pas à faire quelques essais dans ce but. Malheureusement les recherches ne tendaient encore qu'à la réalisation de tableaux transparents, exécutés à l'aide d'émaux, sans traits et sans mise en plomb, sur verre incolore. Ces tentatives ne pouvaient donc être d'aucune utilité pour la décoration monumentale. On peut en dire autant des peintures sur glace de M. Dihl bien que Alexandre Lenoir n'hésite pas à les comparer aux vitraux anciens et à reconnaître qu'elles leur sont supérieures pour le dessin.

Ces erreurs se propagèrent jusqu'en 1830, à l'époque où se manifesta un réveil du goût pour les arts du moyen âge. De ce moment datent les premières études sur les vitraux anciens. Tandis que Bontemps retrouvait à la verrerie de Choisy-le-Roi les procédés de fabrication du verre rouge, Langlois publiait à son tour une *Histoire de la peinture sur verre* qui témoigne d'un véritable progrès dans les idées.

Une lettre de Brongniart, citée par Bontemps [2], indique bien nettement les préjugés qu'il fallait vaincre. L'illustre savant écrivait : « J'ai dit vingt fois aux archéologues : Donnez-nous tels dessins que

1. Bontemps, *Guide du verrier*. Paris 1868, p. 385.
2. *Guide du verrier*, p. 709.

vous voudrez, aussi mauvais que ceux de la Sainte-Chapelle, aussi kaléidoscopes que les vitraux de ce temps, et comme nous avons en France, grâce aux verreries, tous les verres teintés dans la masse qu'avaient les anciens, que nous avons des couleurs de moufle aussi simples, aussi laides que celles de cette époque, nous exécuterons tous vos dessins et bien d'autres. » Cela était écrit en 1839.

Heureusement l'impulsion était donnée par les écrivains et par les artistes. Les admirables travaux de Lassus et de Viollet-le-Duc, les livres de MM. de Caumont, Bâtissier, Didron, de Guilhermy, de Lasteyrie, des pères Martin et Cahier, provoquaient les recherches sur les œuvres anciennes. D'importants travaux de restauration furent entrepris dans les monuments historiques, grâce à l'initiative de Vitet et de Mérimée. La commission des monuments historiques avait été instituée par arrêté du 29 septembre 1837 et dès 1840 s'ouvrirent d'importants ateliers de peinture sur verre.

Ingres ne dédaignait pas de faire les cartons des vitraux destinés à la chapelle funéraire de Saint-Ferdinand. Les vitraux furent exécutés à la Manufacture de Sèvres.

Plus tard, la réparation des verrières de la Sainte-Chapelle fut mise au concours; un jeune artiste, M. H. Gérente, classé au premier rang, mourut avant d'avoir pu entreprendre ce travail. La restauration des verrières de Chartres, de Bourges et la restauration récente des vitraux de l'église Saint-Urbain de Troyes peuvent être considérées comme les meilleures.

La fabrication du verre coloré a fait, dans ces dernières années, des progrès considérables. Toutes les nuances de verre usitées du XIIe au XVIe siècle peuvent être désormais obtenues. La pratique même de l'art est fort simple et n'exige qu'un très court apprentissage. La coupe du verre, la mise en plomb, l'application et la cuisson de la grisaille sont à la portée de tous. Et cependant les efforts faits depuis quarante ans ont été pour ainsi dire frappés d'impuissance. Sans doute on a réparé avec soin et consolidé les œuvres des siècles précédents; on les a complétées en remplaçant les morceaux étrangers par des morceaux neufs exécutés avec soin dans le caractère des morceaux anciens; mais on citerait difficilement une œuvre moderne digne d'être comparée à ces verrières anciennes dont on fait l'éloge partout, mais qu'on ne connaît guère et qu'on ne comprend pas.

Il ne suffit pas en effet de copier les œuvres anciennes pour rétablir la tradition. C'est dans l'observation des lois décoratives, c'est dans l'admirable harmonie des couleurs qu'il faut imiter les œuvres du



LES SAINTES FEMMES

Vitrail des alérions à l'église de Montmorency (XVIe siècle)

Gazette des Beaux-Arts

Typogravure et Imp. Boussod, Valadon et Cie

moyen âge et non dans des naïvetés de forme que nous n'avons plus le droit de commettre, nous les héritiers de la Renaissance. Nous ne pouvons négliger aucune partie de notre héritage. La science du dessin, qui repose sur l'analyse des formes naturelles ne peut plus être ignorée, et nous n'avons plus le droit d'être naïfs sous peine de paraître prétentieux.

C'est d'ailleurs un contresens que de composer en 1884 une verrière neuve dans la forme d'une verrière du XIIIe siècle. Cela était à peine admissible au moment où, par enthousiasme pour l'art du moyen âge, on a produit quelques pastiches, agréables peut-être, mais assurément stériles. La direction des études archéologiques est aujourd'hui meilleure et on commence à comprendre que, s'il est nécessaire, dans une restauration, de reproduire fidèlement l'œuvre ancienne jusque dans les procédés d'exécution, afin de lui conserver son caractère, il n'est pas moins nécessaire de créer des œuvres modernes qui correspondent dans chacune de leurs parties aux idées et aux besoins de notre temps. On reconnaît que, si les lois décoratives sont immuables, la forme est variable avec chaque siècle et qu'aucune époque ne peut avoir pour expression un extrait des formes de toutes les autres.

L'éclectisme n'a jamais été et ne sera jamais que l'impuissance. Notre époque, qui a bien des défauts, a au moins une qualité : la sincérité, qu'on a décorée du nom pompeux de rationalisme. Or est-ce faire œuvre de raison que de composer un édifice d'éléments décoratifs divers empruntés à tous les styles? N'est-ce pas au contraire la plus inexplicable des aberrations?

Là est tout entier le secret de l'infériorité des œuvres modernes et le remède ne peut être que dans l'enseignement général des arts. L'art s'est spécialisé depuis trois siècles; l'enseignement du dessin est maintenant encore un enseignement théorique, résultant d'idées abstraites, où l'imitation pure semble être le seul but de l'art. L'artiste n'a point de vues d'ensemble. Il est donc incapable de faire œuvre de décorateur. C'est à l'École des beaux-arts, c'est dans les écoles d'arts décoratifs, que les jeunes gens devraient recevoir cet enseignement général qui formerait des artistes habitués à se comprendre et capables de concourir plus tard à l'exécution d'une œuvre commune.

Voilà ce qu'il faut chercher dans l'étude des maîtres anciens. Oublions, s'il se peut, ces formules des Italiens de la décadence, que nous avons eu l'insigne folie d'adopter, et qui sont condamnées par les œuvres mêmes qui avaient servi à les établir. Ce sont ces œuvres qu'il faut analyser, en donnant la raison de chaque forme et

son application logique aux besoins, aux idées de chaque peuple.

L'art n'est que l'expression la plus élevée de ces idées et de ces besoins; il ne peut d'ailleurs exister sans tenir compte des matériaux mis en œuvre et des formes qui leur conviennent; enfin toute œuvre d'art doit avoir une destination. Voilà sans doute des vérités élémentaires ; mais elles sont si souvent méconnues qu'elles devraient être souvent répétées.

Par leur isolement, les arts n'ont point bénéficié des ressources de la science moderne. Au contraire, les découvertes scientifiques semblent n'avoir servi qu'à dissimuler les matériaux employés. La tapisserie n'est le plus souvent que la copie coûteuse d'un tableau toujours inférieure à l'original et dont le principal mérite est de cacher le travail de la laine par la multiplicité des nuances. On donne au zinc l'aspect du bronze, au plomb les formes de la pierre, au fer les ornements de la fonte et les assemblages du bois.

Ces erreurs tiennent certainement aux défauts de l'enseignement : elles ne seraient pas commises si l'enseignement général des arts, c'est-à-dire l'enseignement de l'architecture, déterminait les formes logiques propres à chacun des éléments décoratifs d'une œuvre; si les jeunes gens apprenaient, sur les bancs mêmes de l'école, qu'il n'est point d'œuvre durable en dehors de la raison et qu'un carton ne peut pas servir indifféremment à l'exécution d'un vitrail ou d'un tableau.

Jamais, à aucune époque, l'enseignement général ne fut plus nécessaire. Les connaissances humaines se sont tellement étendues qu'un seul homme ne peut suffire à tout concevoir et à tout exécuter. L'œuvre d'art tend donc à devenir une œuvre collective. L'artiste qui compose le carton est très rarement celui qui exécute le dessin sur le verre et, si l'on ne peut éviter cette collaboration, il est au moins indispensable que le carton soit composé en vue de la destination du vitrail, que la mise en plomb fasse partie du dessin, que les colorations soient étudiées à l'avance pour une harmonie de tons translucides, que l'artiste enfin ne reste étranger à aucune partie de son œuvre.

Nous traversons en ce moment une période de transition. De grands efforts sont faits pour reconstituer cette unité d'enseignement qui est nécessaire à l'unité des œuvres, et ces efforts ne seront pas stériles. Le vitrail, qui est un des éléments décoratifs de l'architecture, ne peut renaître qu'avec elle et l'art moderne s'est affirmé déjà par des œuvres qui donnent l'espoir d'une prochaine renaissance.

LUCIEN MAGNE.

LOUIS STEINHEIL



Louis-Charles-Auguste Steinheil, né à Strasbourg le 26 juin 1814, fut, après la mort de son père, amené, jeune encore, à Paris par sa mère qui, ayant connu l'aisance, resta chargée d'élever sa nombreuse famille. Mais cette femme intelligente et courageuse dut être fière de son œuvre lorsque, arrivée à la vieillesse, elle mourut entourée des siens.

Son fils aîné était à la tête d'une des plus importantes maisons de commerce de produits pharmaceutiques de Paris; le second avait été chargé, par le Jardin des Plantes, d'une mission scientifique dans l'Amérique du Sud, où il mourut; le troisième, qui s'était engagé au profit de l'aîné, était colonel; la fille avait épousé M. E. Meissonier et le quatrième garçon était l'artiste éminent qui laisse un si grand vide dans l'art du vitrail qu'il sera plus facile de lui succéder que de le remplacer.

Par un goût qu'il hérita de son père et que partageait son frère puîné, Louis Steinheil semble avoir été destiné, tout d'abord, à l'étude

de la botanique. Et il n'est pas certain que ce ne fut pas de ce côté-là qu'il se dirigea tout d'abord. Mais le goût de l'art le sollicitant également, il profita de ses relations avec le botaniste Joseph Decaisne, pour entrer, vers seize ans, dans l'atelier du peintre, son frère. Il dut néanmoins faire l'école buissonnière parmi les plates-bandes du Jardin des Plantes, ainsi que le montrent certains de ses travaux.

Toujours est-il qu'il étudiait le dessin et la peinture lorsqu'il assista, avec une curiosité d'artiste, à la Révolution de 1830 qui lui sembla le spectacle le plus plaisant du monde, avec ses barricades faites de pavés et d'arbres couverts de frondaisons, sous le gai soleil de juillet, au milieu d'un enthousiasme qui en est resté pour nous le caractère essentiel.

Mais le peintre Henri Decaisne n'était point un romantique assez sincère pour L. Steinheil, qui fut l'un de ceux qui, en 1831, déterminèrent David d'Angers à ouvrir un atelier où se rencontrèrent la plupart des artistes qui, s'étant insurgés contre l'enseignement académique, faisaient leurs études un peu partout, sauf à l'École ; dessinant ce qu'en ce temps-là on y défendait de regarder et, à plus forte raison d'étudier ; allant même jusqu'à tenter d'incendier cette École abhorrée qui, heureusement, ne prit pas feu ; mais on ne se fit pas faute d'en briser les quinquets.

Vers 1833, L. Steinheil et M. E. Meissonier, s'étant rencontrés, se lièrent et, associant leurs misères, vécurent plusieurs années ensemble avec des recettes fixes de 31 francs par mois, pour tous deux. Si, avec cinquante centimes par tête, les deux amis déjeunaient rarement, ils ne dînaient pas tous les jours. Mais comme leur temps n'était guère précieux, ils le gaspillaient gaîment, explorant et découvrant la banlieue qui était loin de l'Arcadie des peintres alors en faveur. On travaillait cependant. M. Meissonier rapportait de la Bibliothèque des motifs de sujets de sainteté, et l'on en faisait de ces petites images dont les éditeurs de la rue Saint-Jacques avaient en ce temps-là la spécialité. Cela se vendait un franc pièce, et deux francs lorsque L. Steinheil y avait ajouté un entourage de plantes ou de fleurs. C'était Trimolet, encore plus malheureux qu'eux, — car il était maladif, — qui, ayant été admis dans leur société, était chargé du placement des bienheureuses images destinées à apporter un appoint nécessaire à la caisse souvent vide. Mais la vente n'allait pas toujours. Vers 1836, les deux amis se séparèrent, allant chacun de son côté, et, deux ans après, Louis Steinheil entra dans cette fameuse association dont on a tant parlé.



ÉTUDE POUR UNE FIGURE DE « LA CÉRAMIQUE »

(Vitrail au Trocadéro, par M. L. Steinheil.)

Ses membres étaient : Daubigny, Trimolet, qu'ont surtout fait connaître les illustrations si pleines de verve et d'entrain des *Chants et chansons populaires de la France;* le sculpteur Geoffroy Dechaume qui, après avoir dirigé, en s'y associant, la restauration de la statuaire de la Sainte-Chapelle, de Notre-Dame de Paris, etc., est aujourd'hui conservateur du Musée du Trocadéro, et L. Steinheil. Autour du phalanstère rayonnaient le statuaire Pascal et M. Meissonier qui, déjà connu par les illustrations de la *Chaumière indienne* et fiancé de Mlle Steinheil, ne pouvait associer sa dignité d'époux à la liberté de ces quatre garçons.

Travail et profits, ils avaient tout mis en commun, ainsi que M. F. Henriet l'a raconté dans sa *Biographie de Daubigny* [1]. Le travail rémunérateur des uns permettant les études des autres, trois, pendant une année, étaient chargés de fournir la maison de chandelle et de pain, au profit du quatrième qui préparait son Salon... le Salon, île inabordable en ce temps, grâce à l'intransigeance du jury académique qui n'avait d'égale que celle des artistes insurgés contre lui!

Trimolet profita le premier de cette combinaison; Louis Steinheil, le second, avec un tableau, les *Sept péchés capitaux*, qui doit se trouver du côté de Nantes, et Daubigny le troisième. L'association fut rompue au détriment de Geoffroy Dechaume qui, pendant trois ans, avait peiné pour les autres.

Le principal travail de ceux des associés qui maniaient le crayon fut l'illustration des *Chants et chansons populaires de la France*, qui est l'œuvre presque exclusive de Trimolet et de Louis Steinheil. Daubigny y prit une moindre part, se contentant de composer des paysages d'une libre allure que ses camarades animaient de quelques figures. Celles de L. Steinheil sont empruntées pour la plupart à Lancret, quand il s'agit de scènes du XVIIIe siècle, mais il en est, comme celles de la *Chanson de Roland*, qui remontent jusqu'au XIIIe siècle et qui témoignent de certaines études sérieuses d'après les enluminures des manuscrits. Il y en a aussi d'ultra romantiques, comme celles du *Vieux château des Ardennes*... On les dirait de l'un des Johannot, les grands illustrateurs à la mode en ce temps-là, dont L. Steinheil avait parfois transformé les vignettes en tableaux. Des fantaisies florales, qui encadrent et prolongent ses compositions, témoignent de son goût persistant pour la botanique. Aussi Curmer lui confia-t-il quelques bois pour les lettres ornées, les têtes de page

1. *Gazette des beaux-arts*, 2e série, t. IX, p. 258.

et les fleurons du *Paul et Virginie* et de la *Chaumière indienne.*

Dans la maison de la rue des Amandiers-Popincourt, où l'association avait établi son siège, un fondeur-fabricant de bronze avait son atelier où Geoffroy Dechaume trouva l'occasion de fournir quelques modèles. Mais en même temps L. Steinheil, chez lequel il y eut toujours quelque peu de l'esprit des anciens artistes du xv[e] siècle qui, à moitié artisans, étaient sculpteurs et peintres à la fois, imagina de faire fondre, en cuivre rouge, des vases de style persan qu'il décora à l'eau-forte de motifs d'une finesse extrême.

Du reste il donnait volontiers une forme à la cire, et il existe de lui plusieurs médaillons remarquables : ceux de sa mère, du botaniste F. Decaisne, de l'éminent ciseleur Poux et de Geoffroy Dechaume avec lequel, vers 1835, en ces années de pourchas de la bienheureuse pièce de cent sous, il exécuta les figures en pierre d'une fontaine sise à Montmartre dont M. Cavelier avait donné les modèles.

Mais une entreprise qui eut une influence considérable sur la direction des futurs travaux de L. Steinheil date de ces mêmes années. Une communauté de haine contre l'Institut et ses doctrines et, par suite, une tendance commune à étudier le moyen âge que la *Notre-Dame* de Victor Hugo avait mis à la mode avaient rapproché Steinheil de Lassus qui restaurait alors l'église de Saint-Germain-l'Auxerrois et qui cherchait à lui rendre sa physionomie première, autant que le permettait la stupide transformation que l'architecte Baccarit avait opérée sur ses piles en taillant une colonne cannelée ionique dans chacun des faisceaux de ses colonnettes du xiii[e] siècle. Sur un programme de Didron, qui était alors le porte-plume et l'esthéticien des treizecentistes, L. Steinheil composa un vitrail légendaire de la Passion, dans le plus pur style du temps de saint Louis. Un nommé Rébouleau, moitié peintre, moitié chimiste, l'exécuta sur verre et le fit cuire dans un four établi tout exprès. Ce vitrail daté de 1838, qui garnit la fenêtre absidale, est un pastiche suffisamment réussi qui appartient à l'archéologie plus qu'à l'art.

De même qu'il collabora activement à la rénovation de l'art du vitrail, tel qu'il était pratiqué au moyen âge, rappelons aussi qu'il collabora également, à une date postérieure mais que nous ne saurions préciser, à la rénovation des émaux champlevés à la façon de Limoges. Nous l'avons déjà raconté à l'occasion de la vente de la collection Soltykoff. Il s'agissait d'une Vierge assise dont le trône est décoré de plaques en émail champlevé. L'une avait été refaite par M. Dugué,

un amateur doublé d'un artisan des plus habiles, sur un dessin de L. Steinheil[1].

Vers 1842, il travailla pour l'orfèvre Rudolphi dont les bijoux et les vases d'argent oxydé, décorés de lapis-lazuli, avaient une certaine vogue. Les modèles de beaucoup de pièces, dont plusieurs sont empreintes d'un certain caractère archaïque, furent exécutés sur ses dessins par son ami Geoffroy Dechaume[2].

Parallèlement à ces travaux industriels et archéologiques, L. Steinheil eut, fort heureusement pour lui, à revenir à l'étude précise de la nature pour illustrer les *Leçons élémentaires de botanique* de E. Lemaout, dont la seconde partie est datée de 1844, tandis que la première, sans date, doit être des environs de l'année 1837.

Ces deux volumes précédèrent de quelques années l'*Atlas élémentaire de botanique* (1846) du même auteur, auquel Joseph Decaisne collabora pour les dessins.

En voyant ces légers dessins au trait, où la plante et ses organes sont tracés d'une main experte, n'insistant que sur le détail caractéristique, lui donnant presque une forme ornementale par la simplification des lignes et l'accentuation du type, on comprend de quel secours ces études ont été plus tard pour l'ornemaniste, dans les différents travaux qu'il eut à accomplir. Comme M. P. V. Galland aujourd'hui, revenant sans cesse à la nature, il ne fut point un copiste aveugle de la forme léguée par les siècles passés, mais, animé de leur esprit, un interprète des choses réelles comme ils l'avaient été.

Les travaux d'archéologie et de botanique, qui le faisaient vivre, ne détournaient point L. Steinheil de la peinture à laquelle il demandait la réputation. Les Salons de 1844 à 1863 montrèrent des tableaux de lui : natures mortes et fleurs ; giroflées surtout dont il affectionnait l'éclat velouté et la puissance de coloration, et petites scènes de famille dont une mère et son enfant étaient les uniques acteurs.

Un de ces tableautins du Salon de 1848 reparut à l'Exposition universelle de 1855, sous ce titre : le *Matin*[3], et nous nous rappelons encore la surprise que nous causa cette peinture grasse et savoureuse venant d'un homme que nous ne voyions occupé que de besognes archéologiques. Il avait exposé en même temps, comme pour faire

1. *Gazette des beaux-arts*, 1re série, t. X.

2. *Gazette des beaux-arts*, 1re série, t. XIII. l'*Exposition de Londres en* 1862.

3. Lithographié par M. Français pour les *Artistes anciens et modernes* et gravé par M. Lalauze pour l'*Alsace-Lorraine* de M. René Ménard.



LA NATIVITÉ.

(Carton d'un vitrail composé par M. L. Steinheil.)

mieux saisir le contraste de ses aptitudes, une étude très serrée du grand christ en bois sculpté du XIIe siècle, venu d'Auvergne au Musée de Cluny où il est placé sur une croix peinte par lui, d'après cette étude datant du Salon de 1852.

Les médailles qu'il obtint, de 3e classe en 1847 et de 2e classe en 1848, montrent qu'il était déjà hors de pair.

En cette année 1848, il concourut pour la figure de la République, et M. Meissonier racontera sans doute dans ses *Mémoires* la fin drolatique de cet épisode de leur vie à tous deux.

En 1851, il exposait dans la section d'architecture et obtenait une 3e médaille pour un de ces relevés à l'aquarelle qu'il exécutait d'une façon si heureuse, pour la Commission des monuments historiques, soit d'après le vitrail du XIIe siècle de l'église de Neuviller : le *Saint Timothée*, soit d'après les fragments d'architecture peinte et décorée de verroteries de la Sainte-Chapelle.

La restauration des vitraux et de la peinture ainsi que la création du dallage de cette châsse de pierre furent les grandes entreprises de sa jeunesse et lui valurent, en 1860, la croix de la Légion d'honneur.

La *Gazette des beaux-arts* (1re série, t. XIV) a publié un fragment de ce dallage qui peut rivaliser avec la partie ancienne de celui du dôme de Sienne. Nous ne parlons pas de la partie plus moderne imaginée par Buffalmaco, que l'on regarde seule et qui est dénuée de tout caractère décoratif.

Des mastics différemment colorés, coulés à chaud dans les sillons ciselés dans des dalles de pierre blanche y dessinent des animaux, des fleurs, des ornements d'une grande variété et d'une superbe allure.

Dès cette époque il ne s'occupait plus guère de peinture de chevalet : il y revint cependant, pour la dernière fois peut-être, en 1863, où, en même temps qu'un vitrail du *Mariage de la Vierge* pour Dunkerque, il exposa *Un bouquet de giroflées.*

Voici ce qu'en dit, dans la *Gazette des beaux-arts* (1re série, t. XIV, p. 45), notre ami Paul Mantz, un critique qui n'est pas tendre pour ceux qui en peinture ne lui semblent point avoir le don.

« Nous sommes plus touché d'un petit tableau qui est dû à « M. Steinheil, et qui représente des giroflées dans une potiche de « faïence à décor bleu sur fond blanc... Le tableau de M. Steinheil « est grand comme la main, mais il est peint largement, finement, « à la manière des meilleurs hollandais du XVIIe siècle. Depuis le

« jour où il exposait, au Salon de 1847, son charmant tableau, la « *Mère*, il a prouvé l'habileté de son pinceau toutes les fois que, « laissant pour un instant ses travaux d'archéologue, il a bien voulu « peindre des scènes de genre et des sujets familiers. Nul mieux que « lui ne réussirait dans la peinture, et il s'obstine à n'en faire « jamais. »

Un pareil éloge, qui pourrait paraître suspect aujourd'hui sous notre plume, ne saurait l'être, en ce temps-là, sous celle de notre collaborateur.

Deux ans après, M. Ph. Burty, à propos d'un tableau de M. Adolphe Steinheil, nous renvoyait de Bordeaux, où il était exposé, un écho de cette appréciation, en traitant le jeune peintre d'« intelligent élève d'un père qui est lui-même, à ses heures trop courtes, un peintre des plus distingués[1] ».

S'il abandonne la peinture, c'est que les travaux archéologiques se succèdent sans relâche chez Louis Steinheil.

Vitraux à grands personnages sur fond de grisaille de l'église de Belleville, construite par Lassus en style du XIIIe siècle; vitraux légendaires pour Nevers, le Puy, Soissons, Poissy, Langres, le Mans, etc., de même style; vitraux de Saint-Martial de Limoges, où il raconte, en style du XIVe siècle, les légendes de saint Martial et de sainte Valère; vitrail de l'église de Saint-Nizier à Lyon, où l'ombre des maisons voisines assombrit une *Sainte Catherine au milieu des docteurs*, qu'il avait eu le tort de composer sans avoir vu la place où il était destiné; vitrail pour Dunkerque : le *Mariage de la Vierge* et l'*Arbre de Jessé*, en style du XVIe siècle; vitrail de la *Céramique* pour le palais du Trocadéro, et bien d'autres encore, sans compter les restaurations dont il était chargé par la Commission des monuments historiques dont il était devenu membre, et par l'administration des Édifices diocésains. Il serait plus court de dire les cathédrales où il n'a pas travaillé que celles où il a fait exécuter soit des vitraux neufs, soit des restaurations.

Tous les styles lui étaient devenus familiers, et il en usait envers eux avec une aisance singulière.

Si pour ceux du moyen âge, qui admettent, exigent même une certaine transformation de la forme humaine, afin que celle-ci conserve son accent, lorsque la distance et l'éclairage par transparence en auront adouci les contours, si pour ceux-là il opérait avec ses calques,

1. *Gazette des beaux-arts*, 1re série, t. XXII, p. 491.

ses croquis et ses souvenirs, l'amour de la nature le ramenait toujours au point de départ, qui est le corps humain. Sachant le plus il pouvait le moins. Mais lorsqu'il avait à composer des sujets dans le style du XVIe siècle, il faisait poser le modèle, et les quelques fac-similés de ses études, qui accompagnent ces lignes, montrent comme il les exécutait.

L. Steinheil devait sans doute à son origine, à ses études premières, d'après les manuscrits, et aussi au goût régnant pendant l'époque romantique pour les légendes et les œuvres d'outre-Rhin, un certain sentiment allemand, qui se traduisait par quelque chose de familièrement contemporain dans ses compositions. Aussi, en voyant dans une de celles-ci, *Laissez venir à moi les petits enfants*, qui illustre l'*Imitation* exécutée par l'Imprimerie nationale — alors impériale — pour l'Exposition de 1855, un des marmots costumé comme devait l'être alors un de ses enfants, nous nous étonnons moins de son goût pour le tableau, du présent Salon, où M. Uhde a représenté le même sujet à peu près de la même façon. Mais L. Steinheil aurait hésité cependant à y introduire des messieurs en chapeau rond et en habit noir.

Dans un de ses vitraux, la *Nativité*, que nous publions, et l'un des plus caractéristiques de son talent, une servante occupée aux soins du ménage, qui remplit un des panneaux, témoigne de ce goût familier, mais élégant dans sa familiarité.

S'il n'exécutait que les cartons des vitraux, L. Steinheil surveillait l'exécution de ces derniers, échantillonnant lui-même les verres colorés qui devaient entrer dans la composition de ses différentes parties, ayant soin de varier les tons d'une même couleur de façon à éviter l'uniformité dans l'ensemble. Lorsque les peintres-verriers auxquels il s'adressait, comme MM. Coffetier, Didron, Riquer, Goguelet ou Bonnot, devenu son gendre après avoir exécuté le vitrail du Trocadéro, avaient dessiné et ombré, avec des émaux à l'eau et non à l'essence, les verres ainsi échantillonnés, leurs vitraux du XVIe siècle étaient des œuvres parfaites.

L'art du verrier lui doit beaucoup aussi. Comme il aimait à se rendre compte de la nature des choses et des procédés à l'aide desquels on les avait obtenues, il fit revivre d'anciennes pratiques qui ont donné aux verres à vitraux les qualités particulières qu'ont les anciens, et grâce à ses conseils et aux efforts de M. Appert, l'éminent verrier, les fabricants de vitraux ne sont plus contraints de recourir à l'Angleterre qui nous avait devancés dans cette industrie spéciale.

Par suite de ses relations avec cet atelier, il dessina pour lui



Vue prise a Morlaix.

(Dessin à la plume de M. L. Steinheil.)

quelques pièces de verrerie usuelle dont les élégants modèles font partie des collections de l'Union centrale des arts décoratifs.

Toujours occupé; illustrant de croquis à la plume, faits de sa fenêtre, les lettres qu'étant en voyage il écrivait à son fils; prenant plaisir au travail et trouvant un intérêt à tout ce qu'il faisait; digne, nous le répétons, d'avoir vécu à Florence au xv[e] siècle, dans une de ces « boutiques » d'où sont sortis tant de chefs-d'œuvre si divers, L. Steinheil, successivement occupé de botanique, de peinture, de sculpture, de dinanderie, d'argenterie, d'orfèvrerie et de verrerie, se livra aussi au décor céramique. Beaucoup de pièces de chez M. Th. Deck, surtout en ses commencements, l'ont eu pour auteur de leur forme et de leur ornementation.

Enfin il grava à l'eau-forte, pour la *Revue d'architecture* de César Daly, une crosse en émail champlevé du Musée du Louvre, estampe très colorée qui doit être aujourd'hui une rareté.

Comme corollaire nécessaire de la composition des vitraux, L. Steinheil eut à s'occuper de peintures murales. Un de ses premiers travaux en ce genre fut un retable de Chartres, représentant la *Cène* et le *Lavement des pieds*. Vint ensuite la décoration de la cathédrale de Limoges. Viollet-le-Duc lui confia celle de l'un des murs d'une des chapelles absidales de Notre-Dame de Paris. Dans un vaste paysage vu de haut et en perspective cavalière, il représente *Saint Georges combattant le dragon*, au milieu d'une riante prairie, où sont groupés la princesse de Cappadoce et les siens, tandis qu'en arrière chacun vaque à ses affaires et que des bateaux voguent sur la rivière qui baigne les murs de la ville, tout au fond.

La décoration de la cathédrale de Strasbourg, dont les portes de bronze ont été exécutées sur des modèles de M. Geoffroy Dechaume d'après ses dessins, est d'un tout autre caractère. Le *Jugement dernier* qui y est figuré au-dessus du chœur, dans le style et d'après les données du xiii[e] siècle, est d'un grand caractère dans la simplicité et la symétrie des groupes qui le composent.

Son dernier et plus important travail fut la décoration des chapelles absidales de la cathédrale de Bayonne, que restaure et meuble son ami Bœswildwald. Les cartons de ces peintures, dans un style tout particulier qui mêle un sentiment moderne à une forme qui est celle du xiv[e] siècle, nous avaient si vivement frappé, que nous avions essayé, aux Gobelins, l'exécution d'une tapisserie fort simple d'après l'un d'eux, la *Sainte Agnès*. Nous eussions désiré que les circonstances nous permissent de tisser d'après lui quelque tenture dans le

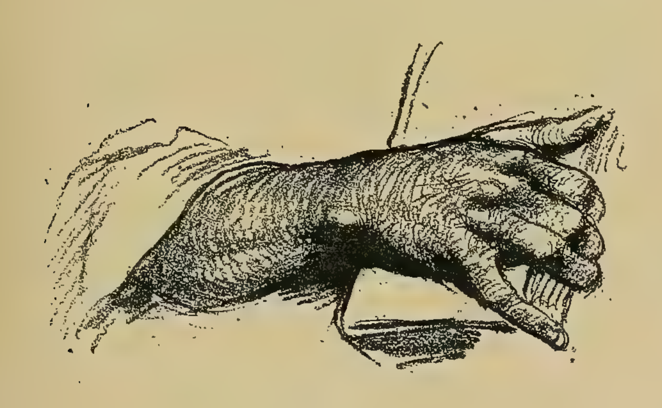
style de celle d'Angers. Nous eussions ainsi ramené la tapisserie à la simplicité première de la composition, des colorations et de l'exécution. Mais nous n'avions que des palais à décorer... et une commission à consulter! Il est vrai que L. Steinheil en faisait partie.

En revenant d'Espagne, nous avons pu voir à Bayonne les peintures qu'il avait faites d'après ces cartons, et il nous a semblé que ces nombreuses figures étaient ce qui était sorti de plus parfait de la main de L. Steinheil, et son œuvre maîtresse.

Nous ne lui reprochions que l'uniformité des fonds rouges, mais il aimait le rouge, et il en avait peint la maison modeste qu'il s'était bâtie au milieu d'un jardin où les fleurs et les arbres fruitiers poussaient dans une gracieuse liberté.

L'avant-dernière fois que nous y étions entré, c'était au lendemain d'une fête de famille. Les deux ateliers, communiquant par une large baie fermée d'une tapisserie, où travaillaient le père et le fils, tout à la fois isolés et unis, étaient décorés de verdure pour un bal. Moins d'un mois après, lorsque nous y sommes retourné, ils étaient tendus de noir et remplis d'amis éplorés autour d'un cercueil. Louis Steinheil était mort. Quelques jours auparavant, il nous apportait le dessin d'une tête à rétablir dans une tapisserie, le dernier qu'il ait fait; le lendemain, il partait, quoique mal en train, pour Tonnerre et en revenait dangereusement atteint. Deux jours après, le 16 mai, il expirait entouré de ceux parmi lesquels s'était écoulée sa vie honorable et laborieuse.

ALFRED DARCEL.



LA TOUR CHEZ SES NOTAIRES

LETTRE A M. JULES GUIFFREY



UISQUE vous voulez bien, monsieur, faire appel aux chercheurs pour ajouter, s'il se peut, à tout ce que vous nous apprenez de nouveau et de curieux sur La Tour, souffrez qu'un des derniers venus, parmi ces pionniers de l'histoire de l'art à qui vous avez montré la voie, vous apporte son contingent de pièces inédites et de menues rectifications. Il n'a pas dépendu de moi, vous le savez, que vous ne fissiez vous-même profiter le public de ces trouvailles. J'ignorais que vous vous occupiez de La Tour, et l'impitoyable bon à tirer de votre second article était donné, lorsque j'ai eu connaissance du premier; toutefois la direction de la *Gazette* n'a pas voulu que ces « mémoires », comme on disait au siècle dernier, fussent perdus pour le public, et vos propres instances m'encouragent non à réfuter votre travail, mais à le compléter.

Vous en avez puisé les éléments dans le vaste dépôt de l'hôtel Soubise; j'emprunte ce supplément d'informations à d'autres archives qui, le jour où elles seront plus accessibles, ouvriront à la biographie individuelle, comme à la grande histoire, des sources nouvelles et pour ainsi dire inépuisables : en un mot, si vous le voulez bien, nous allons suivre La Tour chez ses notaires.

Notre première station y sera courte. Jal avait relevé sur les registres de Saint-Germain-l'Auxerrois la mention du décès de Charles de La Tour, « bourgeois de Paris », âgé de soixante-six ans,

enterré le 4 juillet 1766 ; mais il avait ignoré sa profession et ses dispositions testamentaires. J'ai eu celles-ci entre les mains chez l'obligeant successeur de Le Pot d'Auteuil, et j'en tire les éclaircissements suivants. Par un testament daté du 26 novembre 1755, Charles de La Tour, « ci-devant employé dans les vivres », après avoir institué pour légataire universel Maurice-Quentin de La Tour, son frère, laissait deux cents livres à son frère aîné François, celui-là même auquel le Musée de Saint-Quentin doit son importance, et tout autant à un frère du second lit, Adrien-Honoré. Sur ce dernier je ne sais rien, et il ne me semble pas que les érudits picards aient jamais eu connaissance de la nouvelle lignée de Charles de La Tour père.

A quelle date le chantre de la paroisse Saint-Jacques devint-il veuf de Reine Havart (et non Zanar, comme l'a très judicieusement déterminé M. Abel Patoux) et avec qui convola-t-il? Je me borne à signaler la piste à ceux qui sont en mesure de la suivre.

De l'acte de décès noté par Jal et du testament dont j'ai eu communication, il résulte, en outre, que le peintre était bien réellement absent lorsqu'il perdit ce frère, « qu'il honorait autant qu'il le respectait ». Non seulement le registre de Saint-Germain-l'Auxerrois ne portait, suivant Jal, que la signature de M. Deschamps, chanoine de l'église de Laon, mais le testament ne fut déposé chez Le Pot d'Auteuil que le 26 novembre suivant, c'est-à-dire après le retour de La Tour. Quant à son départ, la date précise nous en est fournie par une lettre de l'abbé Le Blanc du 12 mai 1766. « L'abbé, dit le rédacteur du catalogue [1], sait qu'il part *demain* pour la Hollande », et l'infatigable brocanteur en profite pour le prier de faire savoir à la cour du Stathouder que M. Fortier possède un tableau du célèbre Vandeck (*sic*), représentant le bisaïeul de Son Altesse [2]. Il serait assurément curieux de connaître la réponse du peintre; mais où sont les papiers de l'abbé Le Blanc [3]? Pendant que j'ai recours aux points d'interrogation, laissez-moi redemander, après M. Clément de

1. Auguste Laverdet, *Catalogue d'une jolie collection de lettres autographes*, 31 janvier 1854. Le catalogue renferme trois autres lettres importantes de l'abbé au même, écrites pendant qu'il accompagnait Marigny, Soufflot et Cochin en Italie.

2. Ce tableau ne figure pas au catalogue de la vente après décès du notaire Fortier (2 avril 1770).

3. Il a passé, il est vrai, dans le commerce quelques lettres à lui adressées par Buffon, Crébillon, La Chaussée, etc, mais non par La Tour. Au sujet de la correspondance du peintre, qui semble avoir été assez considérable, permettez-moi d'insister sur le doute que vous inspirait l'une de ses lettres, soi-disant écrite à Voltaire. Dans cette lettre, que les *Anciennes archives* ont publiée et dont

Ris, ce qu'ont pu devenir les douze volumes in-4°, sinon plus, dans lesquels Randon de Boisset avait consigné ses impressions de voyage sur l'Italie, qu'il visita deux fois, et sur la Hollande, où Boucher l'accompagna, précisément en 1766? Qui sait si ces cahiers, que Sireul appelle un « monument des connaissances » de l'opulent fermier général « dans les différents arts », ne nous révéleraient pas de piquantes particularités sur la rencontre des deux artistes français? Qui sait si nous n'y apprendrions pas, enfin, quel fut l'emploi du temps de La Tour durant ce séjour, et si nous ne pourrions pas ainsi suppléer aux trop discrètes allusions de sa grande lettre à Mlle de Zuylen [1]?

Mais laissons là ces innocentes rêveries et revenons aux choses positives. Il s'agit cette fois d'un bail entre Greuze et La Tour pour la cession d'un appartement situé « le troisième après le guichet de la rue Saint-Thomas-du-Louvre ». Cette indication, fournie par le document lui-même, contredit un peu celles que je relève dans la liste de répartition de ces appartements, jadis publiée par les *Nouvelles archives de l'art français* (1873). Selon vous, monsieur, ce troisième appartement, accordé le 10 mars 1745 à La Tour, après le décès du sieur Martinet, horloger du roi, aurait été échangé en 1750 par l'artiste contre celui de Pigalle, portant le n° 8, et La Tour y aurait eu pour successeur un autre horloger, le fameux Robin (17 décembre 1785). Greuze occupait par brevet du 6 mars 1769 le 16e logement, qu'il céda en 1780 à Christophe-Gabriel Allegrain, beau-frère de Pigalle. Ces détails n'ont pas en eux-mêmes grande importance; mais il n'est pas sans intérêt, j'imagine, de placer sous les yeux du lecteur le texte même de la rétrocession à laquelle La Tour fait allusion dans sa lettre du 4 juillet 1778, que vous avez publiée [2]. L'acte copié par moi chez le successeur de Ducloz-Dufresnoy est postérieur de quatre jours seulement.

l'autographe a fait partie des cabinets Boilly et Fillon, La Tour remercie le destinataire « de sa nouvelle édition de Londres ». Or Grosley avait précisément publié en 1774 une refonte du livre paru en 1770 sous ce titre, et c'est bien à l'érudit champenois que sont envoyées les félicitations et les conseils du « franc Picard ». Personne, d'ailleurs, n'aurait alors écrit à Voltaire sur ce ton de familiarité.

1. Publiée pour la première fois par M. Eugène Piot dans le *Cabinet de l'amateur* de 1861. L'original provenait de M. E. H. Gaullieur, héritier ou propriétaire des papiers de Mme de Charrière (née van Tuyll van Serooskerken van Zuylen.)

2. Il résulte également de cette lettre que La Tour avait eu pour compétiteur le docteur Truci, puisqu'il y parle de « son généreux désistement ». L'*État de la médecine pour* 1777 donne à Truci le titre de médecin des bâtiments du roi et le fait demeurer rue Fromenteau.

Par devant les conseillers du Roy, notaires au Châtelet de Paris soussignés,

Furent présents M. Jean-Baptiste Greuze, peintre du Roy et de son académie, et Dame Anne-Gabrielle Rabuty, son épouse, qu'il autorise à l'effet des présentes, demeurant à Paris rue Thibautodez, paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois,

Lesquels ont, par ces présentes, fait bail et donné à loyer pour trois, six ou neuf années consécutives, au choix respectif, en avertissant six mois auparavant, desdits sieur et dame bailleurs ou du sieur preneur cy-après nommé qui voudra la restitution, lesquelles trois premières années ont commencé à courir du premier avril de la présente année et promettant pendant ledit temps faire jouir,

A M. Maurice De La Tour, conseiller de l'Académie Royalle de peinture, demeurant aux Galleries du Louvre, sur la paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois, à ce présent et acceptant :

L'appartement aux Galleries du Louvre concédé audit sieur Greuze, le troisième appartement des Galleries après le guichet de la rue Saint-Thomas-du-Louvre,

Ainsy que ledit appartement se poursuit et comporte, sans aucune réserve et en l'état qu'il est, sans que lesdits sieur et dame soyent obligés d'y faire faire aucune réparation, ledit sieur De La Tour déclarant le connaître parfaitement et n'être besoin de plus ample désignation.

Pour et par ledit sieur De La Tour jouir dudit appartement pendant lesdites neuf années.

Le présent bail fait moyennant le prix et somme de huit cents livres pour et par chacune des neuf années du présent bail, laquelle somme ledit sieur De La Tour promet et s'oblige payer auxdits sieur et dame Greuze en leur demeure en cette ville en deux payements égaux de six mois en six mois, dont les six premiers mois écherront et seront payés le premier octobre prochain, les seconds six mois, le premier avril mil sept cent soixante-dix-neuf et ensuitte ainsy continués de six mois en six mois par chacune année de présent bail et jusqu'à l'expiration d'yceluy. En outre, le présent bail est fait aux charges, clauses et conditions suivantes, que ledit sieur De La Tour s'oblige d'exécuter et accomplir sans pour ce pouvoir prétendre aucune diminution du prix dudit bail, dépens, dommages et intérêts, c'est à savoir de garnir et tenir ledit appartement garni de meubles et effets suffisants pour répondre dudit loyer, de l'entretenir et rendre en fin du présent bail en bon état de toutes menues réparations locatives et nécessaires et conformément à l'état double qui en sera incessamment fait entre les parties, de souffrir les grosses réparations s'il en survient à faire pendant le cours dudit bail, payer la taxe des pauvres et autres auxquelles ledit appartement pourrait être imposé, satisfaire aux charges de ville et de police auxquelles les personnes acceptantes semblables logements peuvent être tenues et enfin de ne pouvoir ceder n'y transporter son droit à personne quelleconque sans le consentement exprès desdits sieur et dame Greuze, auxquels la grosse des présentes en bonne forme sera incessamment remise, lesquels, de leur part, promettent et s'obligent de faire tenir ledit sieur De La Tour, autant qu'il sera en leur pouvoir, clos et couvert suivant qu'il est d'usage.

Est convenu par condition d'essence au présent bail : 1° Que dans le cas du décès du sieur De La Tour pendant le cours du présent bail, ledit bail demeurera résilié trois mois après le terme qui suivra le décès, et que toutes les cloisons, lambris, boiseries et armoires adhérentes au mur, ainsi que les vitrages, châssis et

chambranles de cheminées resteront audit sieur Greuze, audit cas sans aucune indemnité, que les mêmes objets resteront encore au sieur Greuze sans aucune indemnité dans le cas où le dit sieur De La Tour aurait joui de la totalité des neuf années du bail, et 2° que ledit sieur Greuze renonce pendant le cours dudit bail de pouvoir user du privilège bourgeois de donner congé pour occuper en personne[1].

Car, ainsy et pour l'exécution des présentes, les parties ont fait élection de domicille en leurs demeures susdites, auxquels lieux nonobstans, promettans, obligeants chacun en son droit renonçant, fait et passé à Paris l'an mil sept cent soixante-dix-huit, le huit juillet, à midy, et ont signé les présentes, où trente mots sont rayés comme nuls.

De La Tour. A. G. Babuty.
Greuze. Ducloz.

Pourquoi La Tour avait-il sollicité ce changement? Sa lettre du 4 juillet 1778 en donne un motif d'autant plus plausible — étant donnée son originalité croissante — qu'il est plus singulier : il se flattait de mener à bien, dans son nouvel appartement, ce portrait de Restout, dont les retouches successives firent le chagrin de sa vie et dégénérèrent en véritable monomanie. Dès 1770, il en parle à Mlle de Zuylen ; il y insiste dans la lettre à M. d'Angiviller ; il y revient enfin en termes presque identiques dans le testament que voici et qui, déposé chez le successeur immédiat de Laideguive — le modèle du merveilleux portrait, merveilleusement gravé par M. Waltner, — y dormirait peut-être encore, si un fervent et délicat amateur du XVIIIe siècle, M. Jacques Doucet, ne l'y avait retrouvé, et ne m'avait généreusement abandonné le soin de le faire connaître aux historiens, aux compatriotes et aux admirateurs de La Tour.

Préoccupé comme il le fut, durant toute sa vieillesse, de donations et de fondations charitables, celui-ci dut rédiger, puis détruire un grand nombre d'actes de même nature. Mais, si je ne m'abuse, c'est le seul qui ait été conservé, et certainement, d'ailleurs, le dernier qu'il ait pu tracer. Sa date, à cet égard, est significative. Quatre mois plus tard, La Tour était ramené, bon gré mal gré, dans sa ville natale et,

1. La Tour habita-t-il jamais cet appartement ? La réponse de M. d'Angiviller nous manque, puisqu'elle fut verbale ; mais elle ne saurait être douteuse, et d'ailleurs ne voyons-nous pas Greuze demeurer à ce moment même rue Thibautodez, puis rue Notre-Dame des Victoires et rue Basse-Porte-Saint-Denis, avant de revenir mourir aux Galeries du Louvre, rue des Orties, le 21 mars 1805 ? Néanmoins, il était toujours considéré comme titulaire de l'appartement de la rue Saint-Thomas, puisque, en 1780, une lettre de Pierre au directeur des bâtiments réclamait 1,500 livres pour réparations du local affecté au peintre de la *Cruche cassée*. (*Nouvelles archives*, 1873.)

le 9 juillet suivant, l'interdiction était prononcée à la suite d'un interrogatoire dont le procès-verbal, retrouvé par M. Abel Patoux, ne laisse aucun doute sur l'état de démence du peintre.

Quand il écrivait ce testament, sa surexcitation cérébrale était sensible et sa volonté profondément altérée; mais ce document n'en est que plus précieux, puisqu'il nous fait assister, pour ainsi dire, à toutes les évolutions de sa pensée vacillante : il la promène tour à tour de ses établissements de Saint-Quentin aux prix fondés par lui à l'Académie royale; se perd en divagations scientifiques sur la puissance du télescope ou sur la formation du globe, telle que la pouvait concevoir un contemporain de Buffon; prescrit son inhumation hors Paris « qu'il ne veut pas empoisonner » et nomme, dans un désordre que trahissent assez d'inextricables surcharges, les amis et les collègues auxquels il léguait leurs portraits ou leurs miniatures. La plupart de ces noms sont trop connus pour qu'il soit nécessaire de les souligner d'une note; d'autres, fort obscurs, exigeraient de longues recherches. Un seul de ces noms nous arrêtera aujourd'hui : celui de l'hôte de La Tour lors de son voyage de 1766 et sur qui vous déclariez n'avoir aucun renseignement. Le livret du Salon de 1763 renferme un commencement de réponse à votre question : vous y trouverez, en effet, parmi les envois de Perronneau (n° 84), un portrait de « M. Hauguer », échevin d'Amsterdam, qui ne se contentait pas, d'ailleurs, de poser devant le pauvre et habile pastelliste dont la vie, très inconnue jusqu'à ce jour, sera esquissée prochainement ici-même par votre serviteur. Dans une lettre à Desfriches, Perronneau confesse que, sans M. « Hoguer », il n'aurait rien fait lors d'un second séjour à Amsterdam. Ce galant homme qui, après avoir hébergé La Tour, procurait du travail à son humble rival, laissant au cœur du premier un souvenir assez vivace pour que, dix-huit ans après, il ait songé à lui offrir son chef-d'œuvre, cet admirateur de l'art français dans la patrie de Rembrandt mériterait, j'en suis certain, plus d'écriture que mon ignorance ne me permet de lui en accorder. Joignez vos instances aux miennes, monsieur, pour demander à M. Henry Havard si la Hollande n'en sait pas plus que nous sur le bienfaiteur de nos deux peintres, et ne nous plaignons pas trop que la vertu de M. Hauguer n'ait point reçu sa récompense : le Musée de Saint-Quentin ne pourrait pas s'enorgueillir de l'inestimable portrait de l'abbé Hubert, et M. A. Gilbert n'aurait peut-être pas eu l'occasion de le graver d'une si remarquable façon. Ces recommandations minutieuses, ces legs soigneusement motivés ne furent, en effet, qu'une velléité passagère, et La Tour lui-

même a pris soin de les infirmer par un codicille du 3 juin 1784, dans lequel il révoque « tous testamens qu'il a faits jusqu'à ce jour ». Aussi mourut-il *ab intestat* et, pour régler la succession, son frère Jean-François dut-il se faire délivrer par le « petit cousin » Dorizon et par Pierre Pasquier, le miniaturiste, le certificat ci-joint, accompagné d'un extrait mortuaire que je reproduis, parce qu'il diffère de celui que M. Desmaze et MM. de Goncourt ont publié.

Aujourd'hui sont comparus devant les Conseillers du Roi, notaires au Châtelet de Paris, soussignés, sieur Jean-Robert Dorizon, bourgeois de Paris, y demeurant rue du Champ-Fleury, paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois, et sieur Pierre Pasquier, de l'Académie royale de peinture et sculpture, demeurant à Paris, Galleries du Louvre, paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois,

Lesquels ont, par le présent, certifié et attesté pour vérité notoire avoir parfaitement connu M. Maurice-Quentin De La Tour, peintre du Roi, conseiller de l'Académie de peinture et sculpture de Paris et honoraire de l'Académie d'Amiens ; savoir qu'après son décès, arrivé en la ville de Saint-Quentin, il n'a point été fait d'inventaire et qu'il n'a laissé pour son seul et unique héritier que M. Jean-François De La Tour, chevalier de l'ordre royal et militaire de Saint-Louis, son frère.

Pour justifier du décès du sieur De La Tour, lesdits sieurs comparants ont à l'instant représenté son extrait mortuaire, tiré des registres de la paroisse Saint-André de la ville de Saint-Quentin, délivré par M. Labitte, curé de ladite paroisse :

Aujourd'hui, 18 février de l'an 1788, a été présenté dans cette église et inhumé à Saint-André [1] le corps de M. Maurice-Quentin De La Tour, âgé de 83 ou 84 ans, peintre du Roy, conseiller de l'Académie d'Amiens, décédé hier dans cette paroisse. Les témoins ont été MM. J. De La Tour, ancien gendarme, chevalier de Saint-Louis, son frère, et J. C. Duliège, bourgeois de cette ville, oncle de monsieur son frère [2], qui ont signé avec nous.

De La Tour. Duliège. Bouchart.

Dans le dossier copié par M. J. Doucet, le testament de 1784 était précédé d'un autre codicille transférant à M. Le Roy les pouvoirs accordés à l'abbé Pommyer. Sa teneur et le post-scriptum qui le termine semblent indiquer des dispositions antérieures qui ne me sont pas connues.

Ceci est mon codicille par lequel je nomme et institue mon ami M. Le Roy, au lieu et place de M. l'abbé Pommier, conseiller de Grand'Chambre, abbé de Bonneval [3],

1. L'acte recueilli par M. Desmaze porte « Saint-Remy ».

2. Adrien-Joseph-Constant Duliège, chapelain de l'église de Saint Quentin et vicaire de la paroisse Notre-Dame.

3. L'abbé François-Emmanuel Pommyer, qui joignait à ces titres ceux de doyen honoraire de l'église métropolitaine de Reims, de chanoine de Saint-Martin de Tours, de président de la chambre souveraine du clergé et d'honoraire amateur de l'Académie royale, précéda La Tour au tombeau. Il mourut dans sa soixante-douzième année, le 4 février 1784, en son hôtel de la rue de Braque.

dont les occupations sont trop importantes au service public pour en être distrait par l'exécution de mon testament. Je le prie de vouloir bien en conserver le titre honoraire. Et, en cas de la mort de M. Le Roy, je nomme pour le remplacer dans ladite fonction de mon exécuteur testamentaire mon petit cousin M. Dorizon, espérant qu'ils voudront bien l'un ou l'autre en prendre la peine et me donner cette marque d'amitié.

Fait à Paris, en mon logement, aux Galleries du Louvre, le 25 juin 1783.

De La Tour.

Mon testament est chez maître Brichard, notaire, rue Saint-André-des-Arts.

Voici enfin l'ensemble des dispositions auxquelles La Tour semblait s'être définitivement arrêté :

Ceci est mon testament, par lequel j'institue mon ami M. Le Roy, demeurant rue de Grenelle, au coin de celle du Pélican, mon exécuteur testamentaire. Je le prie d'agréer, en reconnaissance très faible des services qu'il m'a rendus pour mes établissements et de ceux que son amitié l'engagera de rendre encore à ma succession, ma tabatière en or gravée et ornée de six tableaux en émail d'après Teniers ; elle a coûté mille écus à Mme la Dauphine, mère du Roy, en représailles d'une galanterie que je lui avais faite. Tous les frais payés, il aura un quart de ma succession, destinée à mes établissements de Saint-Quentin ; les trois quarts seront pour ceux à qui je donne des legs pris sur cinquante parts, dont celles qui seront libres seront en caffé, chocolat et liqueurs pour tous ceux que j'ai nommés dans ce testament et ceux que j'avais nommés dans le testament déposé chez mon exécuteur testamentaire.

A mon ami M. Rigaud, qui s'est aussi donné beaucoup de peine pour mes établissements à Saint-Quentin, et surtout l'École royale gratuite de Saint-Quentin, dont il est l'inventeur, ma tabatière garnie en or et émaillée d'oiseaux et de fleurs ; elle a coûté 1,800 livres ; je le prie également d'accepter cette galanterie.

A Mme de Charrière, habitant le Colombier, près Neuchâtel, en Suisse, ma lorgnette en or, ainsi que des tablettes garnies d'or (« Je donne et lègue » doit être sous-entendu partout) ; à M. Hogguère, ministre de Hollande à Hambourg, le tableau de feu mon ami M. l'abbé Hubert lisant à la lumière.

A MM. Bailly, des Académies française et des sciences, l'abbé Soulavie et Barral [1], au service du Roi en l'isle de Corse, mon grand télescope de Dolon, qu'on a jugé être le meilleur qu'il y eût à Paris ; il sera tiré au sort : le premier des trois noms cachetés qui sortira aura cet instrument ; le deuxième nom aura

1. Pierre Barral, né à Seyssins (Isère), le 12 juin 1742, mort le 11 août 1826, élève des ponts et chaussées, fut envoyé comme ingénieur dans l'île de Corse en 1769 ; il prit rang plus tard dans l'armée et fut admis en 1801 à la retraite avec le grade de général de brigade. M. Ad. Rochas (*Biographie du Dauphiné*), à qui j'emprunte ces renseignements, mentionne de lui, après Quérard, un *Mémoire sur l'histoire naturelle de l'île de Corse avec un catalogue lithologique de cette île*, etc. Londres et Paris, 1783, in-8.

le télescope de 16 pouces, et le troisième ma lunette achromatique de Dolon de 16 à 20 pouces de longueur, en reconnaissance d'avoir été confirmé par leurs ouvrages dans mes idées sur la prodigieuse antiquité de ce vaste univers, si merveilleusement rempli de soleils de toute grandeur, vivifiant des milliards de globes circulant autour d'eux, notre petite terre comprise, ainsi que notre petit soleil avec tous les autres globes qui sont de sa dépendance comme nous.

Les dernières observations de Corse me font gagner mon procès relatif au dernier séjour de la mer sur notre Gaule et ailleurs, dont les coquilles ne se trouvent plus que sur les côtes de Coromandel [1].

A Mlle Fel, tous les meubles, glaces, sièges, tableaux, etc., qui sont dans mon petit appartement, le grand télescope excepté, lesquels effets seront, après son décès, au cousin Dorizon ou appartiendront à ses enfants, s'il n'existe plus.

A notre Académie Royale de peinture et sculpture, le portrait de M. Parrocel, tout altéré qu'il est, et celui de M. Dachery [2], mon camarade d'école et de collège en habit violâtre, d'un violet sale, comme un des moins altérés.

9 février 1784.

Si l'Académie persiste à ne pas faire usage des 10,000 livres que je lui ai données par contrat en 1777, pour tous les différents prix de perspective, d'anatomie, de dessin d'après l'antique et d'une tête et les deux mains peintes à l'huile ou autrement, sans sortir de la place, par trois ou six élèves qui ne feront que changer de place pour la peindre en face et de deux côtés, éclairée et ombrée avec les mains, puisque j'ai le chagrin de voir notre école privée des avantages qu'elle aurait tirés de ces différents prix, ma succession réclamera cette donation avec les intérêts.

Je donne 120 livres pour mon enterrement, 300 livres que mon exécuteur testamentaire distribuera à de vrais pauvres infirmes de la paroisse où je mourrai.

Je dispense mes amis de me suivre hors Paris, que je ne veux pas empoisonner.

Je veux que, de tout ce qui restera de net, un quart en soit prélevé pour être distribué à l'École de dessin, dont le professeur aura ce qui pourra manquer au dernier contrat qui est encore chez le notaire, pour la somme complétée de 1,700 par année, dont 200 livres pour son logement.

Le quart de ma succession sera divisé en quatre parties : l'une pour l'École (complément du contrat du professorat), pour lui fournir les nouveautés qui seront utiles à ses progrès.

La deuxième partie aux femmes en couches.

La troisième partie aux vieux artisans des deux sexes et sans distinction de religion, et infirmes, hors d'état de travailler; les femmes qui ont le plus d'enfants préférées aux autres.

La quatrième partie du quart de ma succession servira à une rosière de cent écus de dot et soixante livres de linge et habits. Cette rosière aura lieu, suivant la

1. Cette phrase, assez obscure, se complique dans l'original d'une incidente où il est question « de l'arbre debout sur ses racines pétrifiées à 82 pieds au-dessous du lit de la Seine, au puits de l'École militaire ».

2. Parent du célèbre Dachery. (*Note de La Tour.*)

succession, plus ou moins souvent. Ce qui n'aura pas été dépensé sera mis en réserve pour subvenir aux besoins pressants de l'année suivante, si elle se trouvait mauvaise. Comme les registres du bureau de l'administration doivent faire preuves des secours délivrés, avec les noms et la qualité et quantité de ces secours, on ne peut pas être trompé, soit par négligence ou mauvaise foi. On préviendra les abus, et la réserve servira à des cas malheureux, disette, charité, etc., etc.

M. le Mayeur Margerin avait fait une économie de 1,500 livres; il a eu l'attention de m'en prévenir.

A M. Restout, ce qui restera chez moi du premier portrait de monsieur son père et de celui que j'ai eu le malheur d'ôter de sa place à l'Académie, que j'ai culbuté mille fois sans pouvoir me satisfaire pleinement, ce qui a contribué à faire le malheur de ma vie et m'a ôté le moyen de faire plaisir à mes autres amis.

Ce qui restera de net des trois quarts de la succession sera composé de parties.

Je déclare ici que [à] ceux qui ne seront pas contents de leur part qu'elle fera masse avec les autres et que je les déshérite.

Mon exécuteur testamentaire en donnera à mon frère, chevalier de Saint-Louis, demeurant à Saint-Quentin, 6 parts, ayant au Palais-Bourbon une rente viagère de 5,400 livres et deux petits contrats de 225 livres sur la ville de Paris.

A mon cousin Jovet, marchand tailleur, à Beaune, en Bourgogne, 5 parts.

Au petit cousin Dorizon et à sa femme, pour eux et leur sœur, à Paris, 6 parts.

A la petite cousine Morelli, vitrier (*sic*), à Sceaux, 4 parts.

A Mme la veuve Grandsir, à la Ferre en Picardie, 2 parts.

Aux très arrière-petits-cousins et cousines Baudemont, 2 parts.

A leurs cousines Dominique Dervet, 2 parts, et à Jean Dervet, 2 parts.

Le Roy, rue de Grenelle, 4 parts.

Brichard, notaire, 1 part

Messieurs et dames : Houdon; Casanova; Berthélemy; Callet; Ducreux; Rigaud; Bailly; Faujas de Saint-Fond; Soulavie; Baral; Montgolfier; Charles et Robert, frères; l'abbé Regley; Montjoie, peintre; Cochin; Pierre, premier peintre; Vien; Demours, sa femme et son fils; Vincént; Boizot; Nelson; Brébion, au Louvre; Gois; Brenet; Bachelier; Tardieu; Lépicié; Pajou; Belle; Monot, architecte; Doyen; Bridan; Pasquier; Greuze; Mme Guiart; Mme Lebrun; David; M. Piscatory; Voiriot; Wille; Lagrenée; Lagrenée le jeune; Renou, 1/2 part; Guérin; Robert; Pigalle et son épouse; Sorbier; Fayol; Boulanger; Mouchy; Durameau; Roslin; Duplessis; Loir; Beaufort; Rouillé de l'Étang; Marigny; leurs portraits et miniatures.

A Mlle Fel, tout ce que j'ai à Chaillot (mon grand télescope excepté, devant être tiré au sort), le piano-forte, les glaces, meubles et ceux de domestiques. Tout sera reversible après son décès au cousin Dorizon ou à sa famille, ainsi que l'argenterie qui s'y trouve, qui consiste actuellement en quatre petits plats et une douzaine de cuillères et fourchettes, le tout d'argent.

Mlle Clairon, son portrait; Forbonnais, son portrait[1].

1. Le portrait de Mlle Clairon est actuellement chez M. Thubert, descendant de La Rive, à Poitiers; celui de Forbonnais appartient au Musée de Saint-Quentin. Les autres personnes désignées par La Tour, mais sans mention du legs qu'il leur attribue, me sont inconnues, sauf Mme de Cheminot, dont M. Feuillet de Conches a longuement parlé dans ses *Souvenirs de jeunesse d'un curieux septuagénaire* (1877, in-8).

Mmes Cheminot; Quantin; Kel; Chapron; Meghen; Goudron; Bullo; l'abbé de la Savonerie (?) et Lemaître; Mme Ruelle; Boze, rue du Gros-Chenet[1].

A Passy: Ray de Chaumont[2]; Franquelin; du Hailly; des Varennes; Sciot et son épouse, près des Bons-Hommes.

A Auteuil; Mme Helvétius, dans mon ancienne maison[3].

Je donnerai de mon écriture, dans un testament que je dois faire avec l'aide d'un copiste, l'état des effets qui seront chez moi et des changements que je pourrai faire à mon testament, suivant les cas et ma volonté, auxquels je demande qu'on adhère comme s'ils étaient dans ce testament-ci, déposé chez Me Brichard.

Ce jourd'hui vendredi 20 février 1784. — Aux galeries du Louvre.

DE LA TOUR.

Cette longue liste nous suggérera sans doute la même réflexion. Pour étudier l'œuvre d'un portraitiste et pour dresser un catalogue sérieux de son œuvre, il faudrait pouvoir connaître tout d'abord sa famille, ses amitiés, ses relations, car il est rare que ses modèles n'aient pas joué un rôle plus ou moins prépondérant dans sa vie. Or, en ce qui concerne La Tour, il y a trois périodes de son existence sur lesquelles plane encore l'obscurité la plus profonde : sa présence à Reims au sacre de Louis XV (1722) et au congrès de Cambrai (1724), son séjour en Angleterre (1725?), enfin son voyage en Hollande (1766). Tant que ces trois phases ne seront pas débrouillées, nous ne pourrons nous flatter d'avoir accompli jusqu'au bout notre tâche; mais si nous n'avons pas la liste exacte de ses œuvres, si ses procédés matériels même sont enveloppés d'un mystère que M. Villot se serait, on ne sait pourquoi, refusé à dévoiler, l'homme nous est désormais bien connu, et la communication de M. J. Doucet achèvera de mettre en lumière la physionomie originale et sympathique d'un des artistes dont la France aurait dû de tout temps être le plus fière, si la France savait jamais à propos glorifier et reconnaître ceux d'entre ses enfants qui personnifient le mieux son propre génie.

MAURICE TOURNEUX.

1. Sans doute Joseph Boze, le « peintre monarchique ».

2. Le Ray de Chaumont, grand maître des eaux et forêts et plus tard intendant de l'hôtel des Invalides, ou peut-être son fils Jacques-Donatien. J.-B. Nini a modelé divers médaillons d'après les membres de cette famille, ainsi que celui de Franklin.

3. On sait que cette même maison, démolie aujourd'hui, était habitée en 1870 par le prince Pierre Bonaparte, lors du meurtre de Victor Noir.

REVUE MUSICALE



rnest Reyer ne jouit pas de toute la notoriété qu'il devrait avoir ; on s'accorde à lui trouver beaucoup de talent et, ce qui est plus rare, un véritable tempérament d'artiste; mais l'auteur de *Sigurd*[1], un peu sec et facilement irritable, se tient volontairement à l'écart des sociétés d'admiration mutuelle où peintres, musiciens et journalistes se distribuent entre eux des lettres de maîtrise. Un artiste qui ne fait point partie de ces sociétés n'est pas fatalement condamné à ignorer le succès ; quant à rendre son nom populaire, il n'y peut songer, à moins qu'il ne parvienne à l'inscrire sur une œuvre géniale ; l'aventure se présente si rarement de nos jours, que je me borne à la consigner ici pour mémoire.

Le succès, M. Reyer l'a connu dans une mesure plus large que la plupart des musiciens célèbres du moment; n'est-il pas l'auteur de la *Statue*, opéra en trois actes, qui fut si vaillamment chanté par le ténor Monjauze au Théâtre-Lyrique, en 1861 ? A ce propos, on s'est toujours demandé pourquoi les représentations de cet ouvrage, à l'Opéra-Comique, il y a quelques années, avaient été si brusquement interrompues : la partition n'avait nullement vieilli, et M. Talazac s'y montra plus apte encore que son devancier à faire valoir toutes les beautés du rôle principal. S'il s'était agi de tel ou tel musicien affilié à la société, nous eussions assisté à un beau tapage de plume. Et *Maître Wolfram*, ce charmant ouvrage dont la musique s'accordait si bien avec les paroles de Méry et de Théophile Gautier, comment se fait-il qu'on ne songe pas à le reprendre à l'Opéra-Comique où il fut donné, pour la première fois, en 1854? Ce fut le premier succès de M. Reyer, qui avait déjà fait représenter, au Théâtre-Italien, une ode symphonique, *Selam*. L'Opéra lui doit enfin un ballet, *Sacountala*, en collaboration avec Gautier, et un drame lyrique en deux actes, *Érostrate*, qui avait déjà été représenté à Bade.

1. La 2e édition de la partition, piano et chant, vient de paraître chez M. G. Hartmann, éditeur, 20, rue Daunou.

L'opéra de *Sigurd* est écrit depuis vingt ans ; pour franchir les portes de l'Académie de musique, il a fallu qu'il nous vînt de l'étranger, précédé du bruit des applaudissements qui l'avaient accueilli. Et encore Paris ne l'aura-t-il connu qu'après la province ; de Bruxelles, où il fut représenté pour la première fois le 7 janvier 1884, *Sigurd* est allé tout droit à Lyon qui l'a reçu avec honneur. Le voici maintenant installé sur « notre première scène lyrique » ; puisse-t-il y faire un long séjour !

Le livret de MM. Camille du Locle et Alfred Blau est emprunté à la mythologie scandinave dont certaines fables présentent une étroite analogie avec l'épopée allemande chantée par Richard Wagner. Le héros de M. Reyer avait déjà inspiré un drame épique à Lamothe-Fouqué, en 1808 ; c'est une sorte d'Achille du Nord, un personnage surhumain, naïf, vigoureux et chaste, dont les exploits n'exciteront jamais chez nous un bien vif enthousiasme. « Il a du courage comme cent lions », disait plaisamment Henri Heine, « et de l'esprit comme deux ânes. »

Nous croyons inutile de raconter les aventures de ce bellâtre ; c'est un conte à dormir debout : l'éternelle histoire de l'homme aimé de deux femmes et de la femme aimée de deux hommes, que nous avons entendue dans presque tous les opéras, ne gagne pas à se dérouler dans un milieu de féerie ; les passions de ces héros surnaturels ne sauraient nous émouvoir ; nous ajouterons qu'elles ne nous semblent pas de nature à exciter la verve d'un musicien, à moins qu'il ne veuille se borner au genre descriptif, et l'on est à peu près d'accord pour reconnaître que ce genre ne convient pas à l'opéra. Mozart et Weber ont, il est vrai, tiré un excellent parti de sujets empruntés à la féerie, mais ils se sont bien gardés de les prendre au sérieux. Le tort du livret de *Sigurd* est d'exposer des épisodes d'un drame véritablement humain, et qui devrait être émouvant, dans un cadre de fantaisie qui n'intéresse que l'esprit ; cette contradiction persistante peut sans doute fournir au musicien l'occasion d'essayer des contrastes de coloris qui charmeront les gens du métier, mais l'œuvre de théâtre a plus à perdre qu'à gagner à ces jeux de mise en scène musicale.

« Qui nous délivrera des Grecs et des Romains ? » disait-on autrefois ; la chose est faite, mais nous ne gagnons pas au change. Je ne crois pas, cependant, que nous soyons condamnés à subir longtemps la tyrannie des héros scandinaves et germaniques. Le public s'en montre fatigué, dès la première entrevue. Attendons-nous à voir sous peu chansonner la *Belle Valkyrie*, comme le fut autrefois la *Belle Hélène*. La race n'est pas éteinte des gens d'esprit qui ne respectent rien, non plus que celle des Schneider, des Dupuis et des Léonce pour incarner les demi-dieux de l'Olympe septentrional. Le musicien qui renouvellera la farce d'Offenbach aura beau jeu, du reste, s'il veut écrire dans le style moderne. Voyez-vous ces nouveaux Ajax marchant à la conquête de la Valkyrie escortés chacun de son *leitmotive* comme un aveugle de son chien ? Et les amusants costumes sans qu'il soit besoin de rien changer aux originaux de Bayreuth ou de l'Opéra !

Si le poème de *Sigurd* et les costumes sont d'importation étrangère, je dois déclarer que la musique de M. Reyer m'a semblé bien française, d'esprit sinon de tournure ; l'orchestration en est très chargée, très travaillée ; les

récitatifs y tiennent une place considérable, mais ceci ne suffit pas à dénationaliser l'œuvre de M. Reyer. Elle abonde en pensées mélodiques exprimées avec clarté et renfermées dans des cadres qui, pour n'être pas au goût ancien, n'en remplissent pas moins leur office. L'éminent compositeur sait parfaitement où il va quand il commence un morceau; que l'inspiration du moment soit bonne ou mauvaise, il ne s'abandonne pas à des amplifications stériles et, quand il a dit ce qu'il voulait dire, on le voit immédiatement passer à un autre ordre d'idées. De là vient que cet opéra touffu n'occasionne d'autre lassitude, même dans les parties dont l'intérêt semble languir, que la fatigue inséparable d'une audition d'opéra.

Nous admettons parfaitement qu'un directeur de théâtre a le droit de demander des coupures dans un ouvrage, si le musicien a outrepassé les bornes d'une représentation normale. Libre à l'artiste de crier au sacrilège, mais il eût été plus sage à lui de se préoccuper à l'avance de donner à son œuvre des proportions raisonnables, pour elle d'abord qui s'en trouvera mieux, et par égard pour le public dont on sollicite les suffrages. La représentation de *Sigurd*, allégée de quelques morceaux malgré les protestations de M. Reyer, commence à 7 heures 3/4 et finit à minuit : soit environ quatre heures de musique, car les entr'actes sont courts. Cette mesure est fort honnête, et les dilettantes les plus robustes ont de quoi se satisfaire. Nous n'en réclamerons pas moins contre la suppression de l'ouverture ; c'est une belle page de musique, souvent applaudie aux Concerts-Populaires, et qui prépare admirablement à entendre l'ouvrage; sans elle, l'action s'engage mal et paraît boiteuse pendant tout le premier acte.

Cet acte est, du reste, un peu lourd, comme presque tous les commencements d'opéra ; des chœurs à boire, des fanfares guerrières et des ballades, comme dans *Robert le Diable*, mettent les spectateurs au courant de ce qui va se passer : on assiste à l'entrée en campagne du roi Gunther, de Sigurd et de Hagen, les trois paladins qui vont aller délivrer la Valkyrie Brunehilde, endormie dans un palais enchanté sous l'œil d'Odin, le dieu terrible. Les accents prophétiques de la nourrice Uta sont d'un beau mouvement, mais l'idée mélodique n'est pas neuve; nous avons entendu quelque chose d'approchant dans le *Ballo in maschera*. M. Reyer a été victime de sa mémoire; on peut le lui pardonner d'autant plus facilement que les réminiscences sont très rares dans sa musique. L'entrée de Sigurd jette une belle lumière au milieu de cet acte : c'est bien un héros qui se présente; il est regrettable que le ténor, M. Sellier, manque totalement de la crânerie qu'il faudrait au personnage; par contre, sa voix est charmante, et il rend les parties tendres du rôle avec une grâce qui nous a surpris. L'artiste s'éveille enfin; un bon professeur ferait peut-être des miracles, mais où le prendre? Pas à l'Opéra, à coup sûr.

Le second acte s'ouvre par un chœur de prêtres avec solo de cor, qui est de toute beauté; moins mollement chanté, il produirait un effet considérable. On applaudit, immédiatement après, l'air du grand-prêtre; ici, le compositeur est très bien servi par son interprète, M. Bérardi. Nous sommes dans une période heureuse de *Sigurd* : voici une délicieuse mélodie pour le ténor : *Hilda, vierge au pâle sourire*. Elle est si séduisante qu'on aimerait

à l'entendre plus longtemps, mais elle tourne court, comme une beauté dédaigneuse. Certains compositeurs que nous connaissons, très friands d'applaudissements, n'eussent pas manqué de faire miroiter cette perle aux yeux du public, et nous ne songerions pas à les en blâmer.

Le tableau des fêtes nuptiales est égayé par un gracieux ballet. Les amateurs auraient désiré plus de développement; mais nous devons ici respecter les volontés du compositeur, puisque nous approuvons, d'autre part, le principe des coupures quand il faut gagner du temps. La marche triomphale avec solo : *Peuple, fais retentir les airs*, très bien enlevée par la basse, M. Gresse, produit un grand effet; c'est de la musique entraînante, au rythme franc et soutenu; il est naturel qu'elle produise une sorte de détente parmi les auditeurs dont l'oreille n'est pas encore façonnée au style haché de la déclamation contemporaine. Ce tableau tout entier est, d'ailleurs, remarquable par l'unité de la composition et par un certain caractère archaïque bien approprié au sujet.

Le quatrième acte, incontestablement le plus riche et le mieux inspiré, suffirait à classer l'œuvre de M. Reyer à un rang élevé. Le drame qu'on y voit ne se joue plus dans le domaine de la poésie; en touchant terre, le compositeur retrouve toute sa liberté d'esprit, et, au contact des passions humaines, son âme est prise d'une émotion véritable qui déborde en accents inspirés. Le chœur des servantes et l'entrée de Brunehilde, dans leur grâce sévère et touchante, font songer aux immortelles conceptions de Gluck. S'il fallait, du reste, rattacher M. Reyer à une école et désigner son maître, c'est Gluck que nous nommerions. Wagner le touche évidemment, et il lui arrive d'emprunter quelques-uns de ses procédés, mais c'est Gluck qui est son inspirateur direct. L'admirable duo par lequel il termine et couronne son œuvre n'est-il pas tout imprégné de la poésie pénétrante d'*Armide* et, plus particulièrement, des airs de ballet d'*Orphée*?

Nous avons pour principe, en analysant un ouvrage, de n'en retenir que les beautés. Elles sont nombreuses dans la partition de *Sigurd;* nous avons dû nous borner à citer les principales. L'interprétation est bonne, mais nous n'irons pas jusqu'à dire que l'orchestre et les chœurs y développent un entrain remarquable. Mme Caron (Brunehilde) chante et joue en artiste de race; sa voix est d'un timbre séduisant. Mme Bosmann (Hilda) et M. Lassalle (Gunther) font pour le mieux, n'ayant pas été chargés par le compositeur de traduire ses meilleures inspirations. Nous avons parlé de M. Bérardi (le grand-prêtre) et de M. Gresse (Hagen); ils sont excellents tous deux. Quant à M. Sellier, dont nous constatons plus haut les progrès évidents, on peut dire qu'il est porté par son rôle, le meilleur de l'ouvrage, un des rôles les plus expressifs, les plus « à effet » qu'il y ait au répertoire; il ferait la fortune d'un ténor de haute volée et, par contrecoup, la fortune de la partition et de la scène où elle se joue. Puissent M. Reyer et l'administration de l'Opéra rencontrer l'artiste rare qui manque à *Sigurd!*

On sait que l'Opéra vient d'être autorisé à faire les honneurs de la salle de M. Garnier à une compagnie italienne; pour notre part, nous ne voyons aucun inconvénient à ce que les lendemains des représentations françaises soient remplis par des représentations italiennes. Peut-être ce mélange

temporaire aura-t-il la vertu de vivifier notre Académie nationale qui depuis longtemps sommeille, comme la Valkyrie, et sans doute parce qu'elle a mécontenté le dieu de la musique.

L'Opéra-Comique vient de remettre à la scène un ouvrage de M. Gondinet, musique de M. Delibes, dont la première représentation avait été donnée le 24 mai 1873; ce jour-là, les préoccupations politiques étaient telles, que le mérite de cet ouvrage passa inaperçu : on le condamna sans l'avoir entendu. Le *Roi l'a dit* obtient justice aujourd'hui. Le livret, le poème plutôt, car il est en vers libres, est coupé sur un patron d'opérette un peu démodé maintenant, mais on l'écoute sans fatigue; quant à la musique, elle est bien faite pour accompagner le livret. M. Delibes a employé les rythmes sautillants qui lui réussissent à merveille quand il écrit un ballet; sa gaîté est toute de facture; on y chercherait vainement ces trouvailles de sentiment, de grâce sans apprêt, qui sont la raison du succès de tous les opéras-comiques restés au répertoire. On sent à chaque instant que le musicien s'amuse lui-même de ce qu'il écrit; la conviction et, partant, l'inspiration ne se montrent qu'à de rares intervalles. Ce sont d'aimables bagatelles, bien présentées du reste, car M. Delibes est un musicien fort habile et d'une instruction solide.

Dans le *Roi l'a dit*, nous ne voyons pas la renaissance du genre opéra-comique : ni la pièce ni la musique ne sont conçues d'après les données traditionnelles. L'amour qu'on y chante manque de sérieux; il conduit à des mariages de rencontre auxquels personne ne s'intéresse, ni sur la scène ni dans la salle. Ce n'en est pas moins une œuvre de bonne humeur, et elles sont trop rares pour que le public ne lui fasse pas un bon accueil.

L'interprétation est excellente : M. Carvalho, nous l'avons dit bien des fois, a une troupe d'artistes absolument remarquables; leur nombre et leur variété lui permettent de faire face à toutes les exigences des compositeurs, quel que soit le caractère des partitions qu'on lui apporte; c'est à eux de lui faire de bonne musique. On a beaucoup applaudi MM. Fugère et Grivot, deux comédiens d'un talent supérieur; le premier a, en outre, une excellente voix de baryton. Le ténor, M. Degenne, et la soubrette, Mlle Merguillier, tiennent bien leurs rôles. Notons enfin un charmant essaim de jeunes filles, les unes en travesti galant, les autres en pensionnaires; leurs allées et venues, parfaitement inutiles à la pièce, relèvent de la poétique de l'opérette, mais il est incontestable qu'on a du plaisir à les voir et même à les entendre.

Nous ne terminerons pas cet article sans rappeler la représentation d'adieu donnée par Mme Miolan-Carvalho, avec le concours des artistes les plus distingués des théâtres de Paris. Mme Carvalho a été la plus grande cantatrice française de la seconde moitié de ce siècle; elle a laissé une marque ineffaçable sur tous les rôles qu'elle a créés, et particulièrement sur le rôle de Marguerite de *Faust*, qui reste sa création la plus parfaite. Ses débuts remontent à l'année 1849, le jour même de la retraite de Duprez qui fut son professeur. Mme Carvalho emporte dans sa retraite l'admiration de tous ceux qui l'ont entendue pendant sa longue et glorieuse carrière d'artiste.

ALFRED DE LOSTALOT.

CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE

EXPOSITIONS DE LA ROYAL ACADEMY

ET DE LA

GROSVENOR GALLERY

La Grosvenor Gallery a ce printemps, comme d'habitude, ouvert ses portes quelques jours avant l'Académie, mais pour ne nous en montrer qu'une pâle copie; car malheureusement les peintres marquants qui représentent les extrêmes de l'art en Angleterre, et auxquels la Grosvenor Gallery doit en grande partie la raison d'être de son existence, y brillent cette année par leur absence. M. Burne-Jones s'arrête après son succès de l'année dernière — le *Roi Cophetua* qui est son œuvre maîtresse au point de vue de l'exécution — et se prépare, dit-on, à montrer l'année prochaine toute une série de toiles importantes ; l'excentrique M. Whistler s'en est allé dans une petite galerie assez négligée, celle des British Artists, qu'il remettra très probablement à la mode ; là il règne non seulement sans rival, mais sans compétiteur sérieux.

Par suite de la trop grande amabilité du directeur de la Grosvenor il s'est glissé comme d'habitude dans l'exposition un certain nombre d'œuvres si inférieures qu'elles n'appellent même pas la discussion. Le but des expositions de la Grosvenor était naguère de soumettre au jugement du public des œuvres sortant plus ou moins des voies frayées ; aujourd'hui elles ne sont plus qu'une des nombreuses exhibitions plus ou moins incolores qui foisonnent dans Bond-street.

Le seul de nos peintres vivants dont le talent soit vraiment hors de pair, M. Watts, n'a plus — hélas! — la main assez sûre pour donner à ses belles conceptions une forme qui en soit entièrement digne. Des défaillances regrettables déparent son tableau le plus important, une allégorie intitulée : l'*Amour et la vie*, destiné à faire pendant à son tableau célèbre : l'*Amour et la mort*. L'Amour, représenté sous la forme d'un éphèbe nu et ailé, guide tendrement les pas d'une jeune fille également nue, qui s'avance timide et hésitante mais pleine d'espérance, en regardant droit devant elle ; le chemin, au milieu de rochers ardus, couronne le sommet d'une haute montagne qui perce les nuages et paraît mener à l'infini. Le sentier rocheux, les tons des nuages aux mille nuances délicates, — toute cette partie du tableau est d'une beauté exquise et tout à fait en rapport avec les sentiments que fait naître le sujet du tableau. Malheureusement, les personnages, dont la

conception est si poétique, sont d'un dessin défectueux, et leurs membres manquent trop de souplesse et de vie. Plus complètement réussi est un paysage, ou plutôt une impression dans le vrai sens du mot, intitulé : *Mount Ararat.* On voit les sommets les plus élevés de la montagne, des pics nus et âpres, éclairés par le bleu intense d'une nuit étoilée d'une pureté diaphane extraordinaire ; au-dessus du pic le plus élevé scintille une étoile plus brillante que les autres. L'œuvre est de celles qui éveillent pour le moins autant les émotions de l'intelligence que les sensations des organes visuels ; elle se grave dans la mémoire comme un beau motif de musique. Deux portraits de femme qu'expose l'éminent artiste ont ce charme pénétrant, ce caractère intime que seul, parmi les portraitistes anglais, M. Watts sait donner. M. Millais a honoré la Grosvenor de son nouveau *Portrait de M. Gladstone,* le second qu'il a fait du premier ministre. Il est vu presque de face, assis, et vêtu de ses robes académiques de docteur de l'université d'Oxford, en soie mi-partie rouge cramoisi et rouge écarlate. La tête est largement dessinée et puissamment modelée, mais le peintre n'a su nous révéler que le côté tout extérieur de cette personnalité énergique, dont le type devient, ainsi conçu, quelque peu vulgaire. M. Millais n'a pas non plus réussi, comme dans d'autres œuvres précédentes, à vaincre complètement le difficile problème d'harmoniser ensemble deux rouges aussi différents et de les mettre d'accord avec les chairs. En somme, je préfère à celui-ci le premier portrait, où l'orateur était debout et de profil, l'œil enflammé, et sur le point d'entamer un de ses fougueux discours.

C'est M. W. B. Richmond qui triomphe cette année avec plusieurs portraits très remarquables et très variés de conception, dans lesquels il est parvenu, sans effort d'imitation, à rappeler quelques-unes des grandes qualités des maîtres florentins du XVIe siècle. Je citerai surtout un beau *Portrait de lady Loyd Lindsay,* une dame d'aspect noble et calme, aux cheveux argentés, vêtue de soie noire que rehausse un fond ponceau à dessins d'or. On n'y trouverait à critiquer que le ton des chairs, qui n'est pas précisément celui de la nature — défaut du reste habituel à ce peintre. Aussi complet, dans un tout autre genre, est le portrait d'une toute jeune fille, une blonde au regard brillant qui est vue de trois quarts entièrement vêtue de blanc : elle se tient debout, les mains derrière le dos, regardant fixement en l'air de ce regard qui ne voit rien, et paraissant rêver ; le fond joue dans une harmonie de tons saumonés. Admirable surtout est la pose de la tête, très naturelle et cependant pleine de caractère. Son grand tableau : l'*Intérieur du théâtre d'Athènes pendant une représentation de l'*Agamemnon, est une œuvre à l'exécution de laquelle il a évidemment consacré un temps considérable et des efforts qui n'ont pas été couronnés, il faut en convenir, d'un complet succès. Nous ne voyons que les spectateurs qui, étagés sur les gradins en marbre blanc du théâtre, sont tous vus absolument de face, et tous semblant dévorer des yeux la scène — invisible pour nous — où Clytemnestre, selon la description que nous fait le catalogue, déclame le récit de la mort d'Agamemnon. Au premier rang sont les archontes et les autres hauts fonctionnaires de la ville. Le monument est couronné par une double colonnade d'ordre ionique, par les ouvertures de laquelle on entrevoit l'Acropole et les temples d'Athènes. Ses divers personnages sont composés avec le plus grand soin ; les expressions individuelles, très étudiées, parcourent toute la gamme des sentiments les plus divers : d'où vient cependant que l'ensemble n'est pas dramatique ? Le tableau est plutôt une agglomération de

morceaux isolés qu'une scène unique à laquelle un invisible fil dramatique donnerait le souffle de la vie. Ne voyant pas la cause de l'émotion provoquée chez tous ces spectateurs, nous ne pouvons nous y intéresser et y prendre part; la signification du tableau nous échappe. Ajoutons que toute la scène est forcément vue dans une pénombre claire, uniforme et quelque peu terne; l'architecture du théâtre est rendue avec un souci extrême de la vraisemblance. En somme, malgré les réserves que nous venons de faire, l'œuvre de M. Richmond mérite d'être examinée avec la plus grande attention.

M. Van Haanen, le peintre si habile de la Venise moderne, envoie une toile qui a causé une véritable surprise, tant le sujet est peu en rapport avec ceux que cet artiste traite d'habitude. C'est une *Juliette au tombeau* de grandeur naturelle. Sur un lit funéraire recouvert d'un drap de satin blanc, une belle jeune fille brune est étendue; sa tête est posée sur un oreiller blanc brodé d'or, sur lequel se déroule son abondante chevelure noire; sur sa poitrine est posé un crucifix. La facture du morceau est superbe, le clair-obscur large et simple, la touche franche et bien nourrie, les étoffes blanches et la chevelure traitées à merveille. Mais, pour tout le reste: expression, caractère, sentiment, rien ne répond aux données de la création shakespearienne; le peintre n'a pas même su produire en nous ce sentiment si naturel de pitié et de tendre regret que devrait évoquer le spectacle touchant d'une jeune fille morte. Il n'y a rien là de plus qu'une belle étude d'atelier. M. Van Haanen nous y montre très nettement la mesure et les limites de son talent.

Citons encore deux fort beaux *Portraits d'homme* de M. Frank Holl, et un *Portrait de Mme Mason*, par M. Sargent, qui est malheureusement très mal placé. Le jeune peintre y fait montre, comme d'habitude, d'une habileté de main et d'une originalité de point de vue remarquables; mais il a cherché une pose d'une rigidité trop voulue et, défaut plus grave, les tons de la chair, livides et crayeux, contrastent trop violemment avec le noir de la robe et la couleur ponceau foncé du fond.

L'École pré-raphaëlite languit et disparaît peu à peu: elle fait cette année en l'absence de son chef, M. Burne-Jones, une assez piteuse figure. Rien de plus triste que le spectacle d'une affectation démodée qui, prise un instant au sérieux par quelques enthousiastes, cherche encore à prolonger son existence malgré le revirement très manifeste du goût public. C'est évidemment M. Burne-Jones qui profitera de l'extinction de cet art qui n'a acquis un semblant d'originalité qu'en imitant servilement son chef de file, et il ne risquera plus d'être confondu par les indifférents avec ses plagiaires; lui seul ne sera pas entraîné dans la débâcle qui les menace.

L'impression que laisse cette année un examen général de l'exposition de la Royal Academy est que, si la moyenne des tableaux est meilleure au point de vue de la technique de l'art, il n'y a cependant aucun progrès sensible au point de vue de l'invention pittoresque, de la conception intellectuelle, ou du sentiment vrai de la nature. Ce n'est pas comme en France, où l'on reproche aux jeunes trop de tendances diverses et extrêmes, un naturalisme quelquefois brutal dans son exactitude, et le désir de briller au moyen de l'excentricité et du contraste: chez nous, c'est l'indifférence à tout ce qui n'est pas fait pour plaire immédiatement à la foule, qui règne sans partage; c'est le manque absolu de point de vue général et d'effort sérieux à voir l'humanité sans convention et sans parti pris. Sauf M. Watts, dont je viens de parler, et quelques rares artistes qui n'exposent point à la Royal Academy, il n'y a plus de peintres, depuis la disparition de Walker, de Mason et

de Pinwell, dont les œuvres puissent inspirer une réelle confiance dans le renouvellement et l'avenir de l'art anglais. Même la peinture de paysage — que les Anglais ont appris à l'Europe moderne à envisager sous un jour nouveau — languit et tombe en décadence. Il ne manque pas, il est vrai, de grandes toiles fort réussies au point de vue photographique et dénotant une incontestable habileté, mais il n'y a rien dans tout cela qui fasse naître en nous une émotion quelconque dépassant les limites d'une curiosité de touriste; c'est un art qui ne suggère rien à l'âme et qui se borne à produire des copies nécessairement inférieures à ce que tout observateur banal peut voir dans la nature.

C'est encore dans le portrait, malgré certaines défaillances, que l'École anglaise conserve encore le plus haut degré de force.

Les règlements de la Royal Academy ne permettent pas malheureusement aux académiciens de refuser les œuvres de leurs confrères, quel que soit l'état de déchéance où ceux-ci soient arrivés ; et certains peintres, qu'il est inutile de nommer ici, abusent depuis longtemps de la position acquise, pour envoyer à l'exposition des toiles absolument au-dessous de toute critique, véritables défis faits à la longanimité et à la patience du public. N'insistons pas davantage et passons aux toiles qui méritent plus particulièrement de fixer l'attention.

M. Orchardson s'est montré cette année fort ambitieux en choisissant comme sujet de son tableau principal : le *Salon de Mme Récamier*. Son effort a, du reste, été couronné de succès, bien qu'on ne puisse pas précisément affirmer que le sympathique artiste ait complètement réussi à donner à ses personnages les caractères de nationalité, d'époque et de milieu que nous eussions souhaités. Néanmoins c'est une œuvre pleine d'esprit et de finesse, montrant aussi, comme tout ce que produit cet artiste, de grandes qualités techniques, avec certains défauts de touche et de couleur inhérents à sa manière. La déesse du lieu, entièrement vêtue de blanc, est assise sur un sofa autour duquel ont pris place en cercle ses principaux admirateurs : Fouché, le prince Lucien Bonaparte, Bernadotte, le duc de Montmorency et d'autres encore : plus loin sont groupés, assis ou debout, Talleyrand, Brillat-Savarin, Mme de Staël, et une nombreuse compagnie. La critique principale qu'on peut faire au peintre c'est qu'il n'a point su mettre dans sa composition cette animation discrète qui devrait régner dans un tel salon; c'est plutôt une suite très variée de portraits de l'époque, qu'un ensemble d'épisodes en un solide faisceau. La divine Juliette elle-même a plutôt la grâce tranquille et aristocratique d'une Anglaise de l'époque que cette inexprimable séduction qui fut le secret de ses succès tant discutés et si peu expliqués. Mme de Staël ne brille ici que d'un éclat très secondaire; certes, malgré l'ampleur de sa personne, elle n'avait pas ces allures bourgeoises, cette apparence triviale et insignifiante! Au point de vue de l'exécution, on pourrait citer maint détail révélant une main de maître; surtout le grand tapis d'Aubusson qui recouvre le parquet est d'une facture et d'un dessin étonnants : cependant les tons roux et jaunâtres qui prédominent en certains endroits nuisent à l'effet général.

Le président de l'Academy, sir Frederick Leighton, n'envoie cette année qu'une frise peinte, intitulée la *Musique*, faisant partie de la décoration d'une salle de bal, et plusieurs portraits de jeunes femmes et d'enfants, où l'on retrouve ses qualités habituelles d'élégance froide et conventionnelle et de recherche un peu trop évidente du style. Parmi les plus agréables nous citerons une étude de jeune fille

rousse, coiffée d'un chapeau à plumes d'un vert olivâtre, que le peintre intitule *Phœbé*.

M. Millais est représenté par une grande toile à laquelle il donne le nom de fantaisie : *The ruling passion*. C'est un de ces assemblages de portraits de famille comme les Hollandais du XVIIe siècle aimaient à en faire et qui peut aussi passer pour un tableau de genre, puisque le peintre — bien à tort, selon moi — a essayé de réunir tous ses personnages par un artifice un peu trop transparent. Au milieu d'une bibliothèque, étendu sur une couche basse, drapée d'épaisses couvertures, est étendu un vieux savant entouré de toute sa famille : deux petits enfants roses habillés en matelots, un gamin, des petites filles, et une jeune femme, auxquels il montre une collection de brillants oiseaux exotiques qui attendent l'empailleur. Le peintre a essayé d'imprimer à la scène un effet pathétique, en marquant sur les figures de tout ce petit monde une expression d'intérêt mêlé de pitié pour ces petits êtres au gai plumage ; mais cette intention scénique reste d'un effet banal et prétentieux, et l'incident était très peu digne d'être reproduit dans des proportions aussi vastes. C'est — hélas ! — un genre à l'usage du public ordinaire de la Royal Academy. Cependant la toile, étant de Millais, contient, cela va sans dire, d'admirables morceaux, surtout la tête du vieillard et celle de la jeune femme, qui d'un air tendrement respectueux se penche vers lui. Mais le coloris est de parti pris lourd, terne et désagréable, par suite d'une trop grande fidélité au ton local, et cette lourdeur n'est point suffisamment rachetée par le plumage étincelant des oiseaux qui font tache sur le fond sobre. Bien plus agréable est le *Portrait de lady Peggy Primrose*, pendant de celui de sa sœur peint par sir Frederick Leighton. C'est une jolie petite blonde vêtue de mousseline, avec une large ceinture rose ; tout le costume et le paysage du fond sont exécutés avec une sûreté et une largeur superbes. On voit qu'il a voulu — comme cela lui arrive souvent — entrer en lutte avec Reynolds ; mais, ici comme ailleurs, il est demeuré fort loin de la délicieuse souplesse de son illustre prédécesseur.

C'est le tableau de M. Alma-Tadema qui, au point de vue de la perfection technique, mérite cette année la palme. Il est intitulé *Une lecture d'Homère*. Une petite compagnie de Grecs, mais de Grecs de la décadence, est groupée autour d'un rhapsode qui, assis à droite sur un banc de marbre blanc qui occupe une grande partie du premier plan — celui qui ne manque presque jamais dans les tableaux du peintre et dont il sait tirer un si brillant effet, est en train de réciter des vers du poète vénéré, en suivant du regard un rouleau qu'il tient sur ses genoux. Une femme blonde, vêtue de blanc et la tête ceinte d'asphodèles, est presque couchée sur le banc, abandonnant sa main à un jeune musicien qui, assis par terre, tient de sa main libre une magnifique lyre ornée d'ivoire et peinte dans le style des vases grecs. Au milieu du tableau, couché par terre, est un pâtre vêtu de peaux de chèvre, et plus loin un personnage hagard, couronné de fleurs, écoute debout et enveloppé dans son manteau. Cette toile comptera parmi les meilleurs morceaux du maître : la composition en est plus simple, plus serrée, mieux pondérée que d'habitude, et la partie archéologique, sans être moins exacte ou moins piquante, n'est pas cette fois trop en évidence. Cependant le côté héroïque, auquel un pareil sujet aurait très bien pu se prêter, manque complètement, et cela ne doit pas trop nous étonner. C'est, malgré le titre, un tableau de genre et qui n'a point la prétention d'être autre chose qu'un tableau de genre, avec l'appareil classique le plus raffiné et le plus délicat.

Mme Élizabeth Butler, un de nos meilleurs peintres militaires, fait sa rentrée avec un sujet intéressant: *l'Arrivée de lord Wolseley sur le pont de Tel-el-Kebir après la bataille.* On ne peut pas dire que l'artiste y brille par ses qualités de peintre ; car le coloris en est dur et désagréable, l'atmosphère y est insuffisamment indiquée, et l'aménagement des groupes laisse beaucoup à désirer au point de vue de l'harmonie de la composition. Cependant ces défauts sont en partie rachetés par une qualité bien précieuse, le sens dramatique, qu'elle possède à un degré rare. Certain groupe de highlanders du fameux régiment *Black-Watch* acclamant leur général après la bataille est tout à fait remarquable : personne ne sait mieux que Mme Butler dépeindre sur la figure du jeune soldat cette expression si difficile à saisir qui est un mélange d'enthousiasme et de cette frayeur dont ne peuvent se défendre les plus braves dans une première bataille ; et cela sans tomber dans le genre théâtral ou conventionnel. Elle avait déjà révélé cette qualité spéciale dans un tableau précédent, *Inkermann ;* mais il me semble qu'elle nous revient avec des forces nouvelles.

M. Herkomer a voulu reconquérir une partie de la renommée si vite acquise à Paris en 1878, et qui s'en allait peu à peu depuis cette époque. Il envoie un fort beau *Portrait de jeune femme* de grandeur naturelle ; c'est une très belle personne, habillée entièrement de blanc, et décolletée, et n'ayant d'autre parure que ses cheveux d'un brun très foncé ; elle est vue de face, assise dans une attitude à la fois noble et aisée, les mains croisées devant elle, — le tout enlevé sur un fond uni d'un blanc grisâtre. Le peintre s'est ainsi posé le problème résolu avec une finesse si exquise par Bastien-Lepage dans la *Sarah Bernhardt.* M. Herkomer n'est pas né coloriste, et ce serait exagérer que de prétendre que sa virtuosité a parcouru avec sûreté la gamme des blancs ou qu'il a su en tirer tout l'effet possible. Mais — ce qui est bien plus important — il a su donner à son modèle une pose harmonieuse et naturelle, et rendre admirablement cette belle tête d'une forme presque classique, et cependant pleine de feu et de vie. Il est rare de trouver réunies à ce point la beauté plastique et la vérité, et, quelque part de ce succès qu'il faille faire à l'admirable modèle, c'est à l'enthousiasme et à l'habileté du peintre qu'en revient surtout l'honneur.

M. Luke Fildes qui compte maintenant tout à fait parmi les adeptes de cette école de Van Haanen qui, pour être de Venise, n'en est pas plus vénitienne pour cela, est représenté par une grande toile intitulée tout simplement : *Vénitiens.* Ce sont au premier plan deux belles femmes des lagunes, presque de grandeur naturelle, dont l'une est occupée à laver du linge dans le canal, tout en devisant gaîment avec l'autre, une jolie paresseuse qui, en s'éventant, répète évidemment les commérages du voisinage ; au second plan des hommes attablés devant une *trattoria* jouent aux cartes, et d'autres personnages passent en longeant le canal. Ce tableau renferme de belles parties, et surtout le charmant groupe du premier plan ; surtout la tête de la jeune fille accroupie au bord de l'eau est tout à fait charmante. Cependant la couleur, plutôt vive et criarde que riche ou harmonieuse, laisse à désirer, et le sujet est d'un intérêt trop restreint pour se soutenir sans faiblesse à travers une toile aussi grande. M. Fildes a exprimé avec tant d'intelligence certains côtés de la vie moderne de son pays qu'on ne peut s'empêcher d'espérer qu'il nous reviendra.

Le *Milton* de M. G. H. Boughton est un agréable tableau, de genre moitié historique, moitié familier, ayant beaucoup de naïveté et de charme : on y remarque

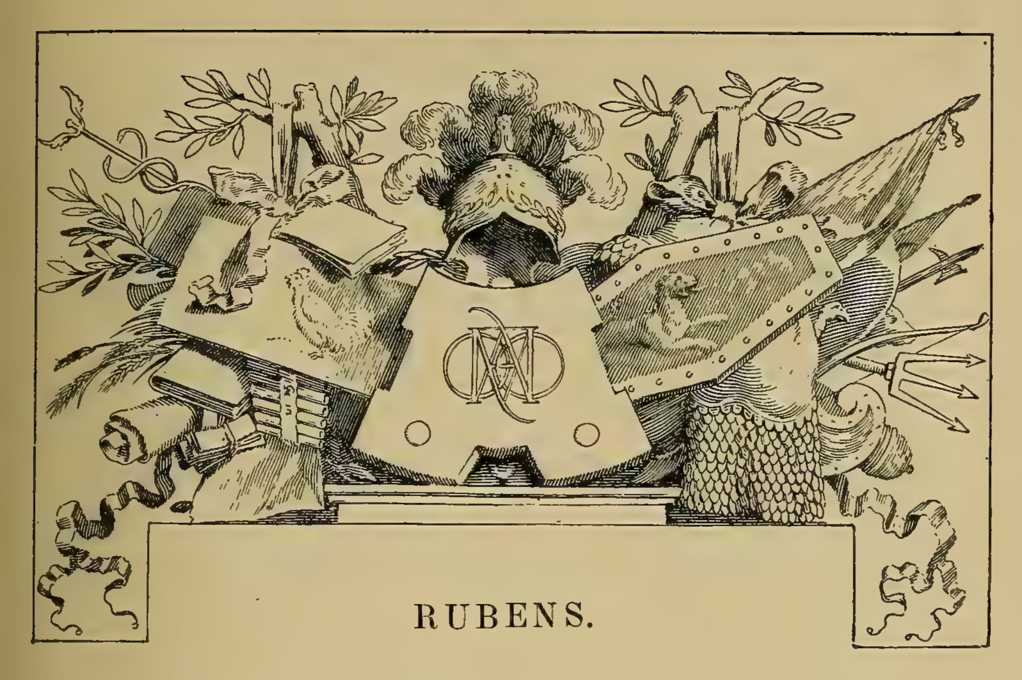
clairement l'influence qu'a eue sur l'artiste son dernier voyage en Hollande. Milton, représenté dans sa maturité, et déjà aveugle, est assis sur un banc rustique devant sa maison, accompagné de sa jeune femme qui porte le costume simple et piquant de la secte des puritains. Le poète tend la main à un autre patriote et écrivain de l'époque, Andrew Marvell, qui vient d'arriver suivi d'une compagnie élégante, pour lui rendre visite : une servante, vue dans la pénombre du corridor de la maison, apporte des rafraîchissements aux visiteurs. Le peintre s'est toujours plongé avec délices dans la représentation de ce petit monde à part des puritains, se plaisant à reproduire les couleurs sobres et la coupe sévère de ces atours dont il aime à se servir pour ajouter du piquant à la physionomie d'une jolie fille ; cette fois encore, il fait revivre avec adresse ses personnages favoris. Ce qui nuit au succès complet de M. Boughton, c'est son parti pris de regarder l'humanité et la nature à travers des demi-tons verdâtres, qu'il combine habituellement avec du gris, du brun et du noir, agrémentés souvent d'un rouge pâle. C'est sans doute une harmonie fort agréable aux yeux ; mais cette persistance à l'employer partout et toujours devient de la manière, et le peintre perd par la monotonie de ses procédés une partie des effets auxquels il vise.

L'espace me manque pour vous parler de la sculpture, qui n'occupe ici qu'une place très secondaire, et dont je n'aurais en vérité rien de bien particulier à dire. Quant aux aquarellistes marquants, ils sont restés chez eux, malgré que l'Académie leur ait ouvert cette année une salle nouvelle : c'est encore aux expositions de la Society of Water Colours et de l'Institute of Water Colours qu'il faut aller les chercher.

Je vous dirai un mot en post-scriptum du *Portrait du violoniste Sarasate* qu'expose cette année M. Whistler à la Society of British Artists. Cette toile est intitulée *Harmonie en noir* et nous fait voir le célèbre virtuose debout, apparemment dans une pièce vide et très sombre ; il tient son violon en place, l'archet à la main. Il est en frac, c'est-à-dire tout en noir à l'exception du plastron de la chemise échancrée. L'œuvre révèle, comme tout ce que produit M. Whistler, une recherche subtile de l'effet, une vision très personnelle de la nature : les critiques, voulant être cette fois tout à fait généreux, se sont empressés de proclamer ce portrait un chef-d'œuvre supérieur à tout ce que l'artiste a produit jusqu'à présent. C'est, selon moi, exagérer un peu, car il me semble qu'il est loin d'y avoir réussi au même point que dans plusieurs de ses œuvres précédentes. Lui qui est en général un coloriste si raffiné n'a pas tiré de la gamme des noirs auxquels il s'est astreint de parti pris tout le résultat qu'on aurait cru possible, et la tête, quoique bien dessinée et fort ressemblante, n'a ni tout l'accent ni toute la vivacité qu'on s'attendrait à trouver chez un admirateur aussi passionné de Velazquez ; le plastron blanc de la chemise empêche aussi cette figure vue dans la pénombre d'être appréciée à sa vraie valeur. Ce qui est vraiment admirable, c'est la manière naturelle dont le personnage se tient, c'est cette atmosphère sombre qui l'environne, c'est enfin et surtout l'indication si heureuse du mouvement expressif des mains. On verra très probablement ce portrait l'année prochaine au Salon de Paris.

CLAUDE PHILLIPPS.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.



RUBENS.

(TREIZIÈME ARTICLE[1].)

La question de savoir si un homme de cinquante-trois ans peut être amoureux d'une très jeune femme et garder auprès d'elle la ferme attitude d'un mari passionné fut victorieusement résolue par Rubens. Dès le jour de son mariage avec Hélène, au lendemain du 6 décembre 1630, on voit commencer dans sa vie un été de la Saint-Martin, qui eut vraiment pour son cœur et pour son talent toutes sortes de gaietés printanières. Sa main, grâce au ciel, n'avait pas faibli; mais la joie est une si bonne conseillère que sa verve reprit tout à coup une ardeur juvénile.

Le bonheur qu'il éprouvait, Rubens voulut le montrer à tous, et dès lors il semble convaincu que l'idéal consiste à faire le portrait de sa femme. Hélène Fourment est, pendant plusieurs années et, on peut le dire, jusqu'à la fin, la constante préoccupation de sa pensée. Il ne songe qu'à la peindre, il y revient sans cesse, ne se lassant pas de reproduire sa jeune grâce telle qu'elle lui apparaissait dans sa maison rajeunie, tantôt parée de somptueux costumes, comme il

1 *Gazette des beaux-arts*, 2e période, t. XXIII, p. 5 et 305; t. XXV, p. 5; t. XXVI, p. 273; t. XXVII, p. 5, 203 et 309; t. XXVIII, p. 361; t. XXIX, p. 29 et 193; t. XXX, p. 34; t. XXXI, p. 121.

convenait à la femme d'un gentilhomme honoré de la faveur de deux rois, tantôt simplement vêtue, dans le modeste appareil d'une Flamande de race bourgeoise, attentive aux soins de la vie intérieure. Parfois aussi, Rubens nous fait des confidences plus intimes; il consent à ne nous rien cacher et il représente sa chère femme dans la toilette abrégée qui la déshabille le mieux. Enfin il l'introduit obstinément dans ses tableaux religieux ou profanes : elle y figure en madone, en martyre, en bergère : toutes ces peintures, où Rubens a éternisé la fête de son cœur, sont des peintures d'amoureux.

Les portraits d'Hélène Fourment sont innombrables et ils sont partout. On peut dire que, de 1631 au printemps de 1640, le maître, chez lequel les accès de diplomatie deviennent plus rares, n'a cessé de peindre la femme qu'il aimait. Il l'a toujours peinte jeune, et, en effet, si elle a seize ans à l'heure des premiers portraits, elle en a à peine vingt-six dans ceux de la fin. Pendant cette période, Hélène ne changea pas beaucoup; elle garda du moins une incomparable fraîcheur de teint et l'aimable éclat du regard; toutefois, les enfants étant survenus, elle perdit un peu de son élégance et, comme elle menait une vie calme et plantureuse, elle laissa paraître quelque tendance à l'embonpoint. Ce détail, que dédaigne la grande histoire, peut servir à dater approximativement ses portraits.

Il en est de même des enfants qui, dans les peintures du chef de l'École flamande, accompagnent souvent leur mère. Nous devons les mentionner ici parce qu'ils sont un élément de chronologie. Le mariage de Rubens et d'Hélène, inspiré par une conviction parfaite, eut toute la fécondité qu'on pouvait attendre. Les actes des anciennes paroisses d'Anvers nous permettent d'enregistrer le baptême de cinq enfants, dont quatre ont laissé une trace dans l'œuvre du peintre. Nous rejetons en note les noms de ces *bambini* qui tous étaient blonds et roses quand Rubens mourut [1].

Lorsque le grand artiste peint le portrait d'Hélène Fourment, il oublie les rois de ce monde et les princes de l'Église, il travaille pour lui-même, avec une sérénité triomphante qui mêle à sa peinture quelque chose de son cœur. Ces portraits, qu'il multiplie d'un pinceau

1. Claire-Jeanne, 18 janvier 1632.

François, 12 juillet 1633.

Isabelle-Hélène, 3 mai 1635.

Pierre-Paul, 1er mars 1637.

Enfin, au moment de la mort de Rubens, Hélène était enceinte d'un cinquième enfant, qui fut une fille, Constance-Albertine, née le 3 février 1641.

si zélé et qui sont tous différents les uns des autres, mériteraient une longue étude : nous ne pouvons les citer tous, mais il faut ici rappeler au souvenir quelques-uns des plus fameux, en faisant observer que les plus célèbres ne sont pas toujours les plus beaux.

Un des premiers portraits d'Hélène, celui où on la retrouve le mieux avec les sveltesses de jeune fille qu'elle avait au lendemain du mariage, est celui du Musée de Saint-Pétersbourg. L'œuvre est exquise, élégante et fine. Hélène est debout, la tête couverte d'un chapeau orné de plumes. Elle porte une fraise à la mode de Marie de Médicis; son corsage est très ouvert, car, malgré sa jeunesse, elle pouvait montrer des formes savoureuses, et Rubens à qui ne déplaisaient pas ces reliefs robustes et blancs a toujours mis le plus grand zèle à en préciser les contours. La robe est de satin noir, avec des manches en dentelle que garnissent des rubans lilas : quelques bijoux, mais très sobres, et qui viennent évidemment de chez un bon faiseur. Hélène croise les bras à la hauteur de la ceinture, et d'une main elle tient un éventail fait avec une plume d'autruche. Au fond, un paysage, moins écrit qu'indiqué, et les vigueurs sourdes d'un ciel d'orage. La femme de Rubens, la jeune fille de la semaine dernière, est tranquille et heureuse; elle a même un air grande dame qu'elle ne conserva pas. La peinture est enlevée facilement, comme en un jour de victoire; le maître s'est appliqué cependant, et toutes les parties qui lui ont paru importantes, je veux dire le visage, le col, la poitrine, sont traitées dans une gamme de blancheurs délicates dont l'éclat nacré s'avive encore par le contraste des noirs du chapeau et des noirs de la robe. Ce portrait, où sourit l'élégance suprême, est un chef-d'œuvre de tendresse.

Hélène n'est pas seulement au Musée de l'Ermitage. Elle est au Belvédère de Vienne, dans un tableau justement fameux, qu'on appelle quelquefois la *Petite pelisse*. Cette peinture, très intime, n'était pas destinée à une église : Rubens l'avait faite pour lui. En effet, Hélène est nue ou peu s'en faut, car ses formes opulentes ne nous sont qu'à demi cachées par une pelisse très courte qu'elle tient d'une main et qui a bien l'air de vouloir tomber. Ici, comme au portrait de l'Ermitage, c'est une note vigoureuse jouant avec des blancheurs blondes dont elle exalte les clartés; mais dans cette admirable peinture, l'âge du modèle n'est plus le même. Hélène a eu des enfants; elle a perdu la désinvolture élancée des premiers jours. L'idéal a le droit de se plaindre. Et pourtant la vie éclate dans ce corps souple et lumineux, et une autre chose y paraît aussi, c'est

l'extrême plaisir qu'éprouvait Rubens à étudier sur la femme qu'il avait conquise le résultat, souvent chanceux, qu'amène la suppression du costume. Ce diplomate, habile à réconcilier deux monarchies, ce savant qui discutait avec Peiresc sur la date d'une médaille romaine, ce parfait catholique assidu à entendre la messe chaque matin, était exempt de tout mysticisme; il avait pour la chair les tendresses qu'elle mérite, et il a, dans la *Petite pelisse* comme ailleurs, avoué sans réticence le culte que lui inspirait l'éternel féminin.

On s'est demandé plus d'une fois si le célèbre tableau connu sous le titre inexact, le *Chapeau de paille*, et qui en 1871 est passé de la collection de sir Robert Peel à la National Gallery, ne serait pas un portrait d'Hélène Fourment. C'est l'avis des auteurs du catalogue de l'Ermitage inspirés par Waagen. La tradition voit dans cette jeune femme, éclairée sous son chapeau par la plus légère demi-teinte, une demoiselle de Lunden, dont la famille aurait été alliée à celle de Rubens[1]. Or cette tradition peut contenir une parcelle d'erreur, et il ne serait pas impossible que l'enchanteresse au grand chapeau, *The spanish hat*, fût la belle Hélène elle-même. Il est vrai que, pour le visage du moins, la ressemblance n'est pas criante; mais c'est là une aventure souvent renouvelée chez Rubens qui n'est point un portraitiste à la Holbein et qui ajoute d'ordinaire au caractère individuel du modèle le flottement de l'à-peu-près. Le dessin des yeux agrandis est cependant le même : quant aux attaches du col, à la forme de la gorge surabondante, l'identité est parfaite : le mouvement des bras croisés au niveau de la ceinture ne diffère pas sensiblement de celui qu'on remarque au portrait de l'Ermitage et c'était là sans doute une attitude familière à Hélène Fourment. La question soulevée par quelques critiques n'est cependant pas encore résolue. M. F. Reiset, qui a publié dans la *Gazette* une savante étude sur la National Gallery, ne fait point connaître son avis sur la personnalité, un peu mystérieuse, de la jeune dame qui porte le *spanish hat;* mais il parle

1. Les Lunden d'Anvers étaient des amis particuliers du peintre. C'est sous le nom d'un des membres de la famille qu'il se fait adresser, en 1627, des lettres confidentielles. Il est étrange que le *Chapeau de paille* soit resté chez lui jusqu'à sa mort. C'est le n° 122 de l'inventaire de 1640 : « Un pourtrait d'une damoiselle ayant les mains l'une sur l'autre. » Plus tard, il appartint à Nicolas Lunden qui avait, dit-on, épousé Isabelle, fille de Rubens et d'Hélène. En 1763, Mensaert le vit chez un amateur qu'il appelle M. de Lunde et qui lui raconta que ses ancêtres étaient de la famille du grand maître. En 1781, Reynolds retrouve le portrait chez M. Van Haveren d'Anvers : il le note comme une merveille de transparence, mais il ajoute que la poitrine est aussi mal dessinée qu'elle est bien peinte.

très exactement des mérites qui abondent dans cette admirable peinture, rendez-vous de toutes les délicatesses et de toutes les



HÉLÈNE FOURMENT, PAR RUBENS.

(Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg.)

transparences. « La beauté du modèle, écrit-il, a dû frapper le maître, qui s'est complu à dessiner en amande les grands yeux, doux comme des yeux de gazelle, à reproduire la souplesse des attaches, à lutter avec sa palette contre ce teint éblouissant. L'ensemble est d'une

harmonie sans égale, d'une facilité et d'une légèreté d'exécution que seul Rubens a possédées [1]. »

Hélène Fourment est un peu partout : on la retrouve à Dresde, à la Haye (en buste), à Munich dans le tableau adorable que M. Rajon a gravé pour la *Gazette* [2]. Ici Rubens nous la montre assise et tenant sur ses genoux un enfant qui serait complètement nu s'il n'avait pas sur la tête un petit toquet emplumé. Mais nous n'avons pas besoin de faire de longs voyages pour connaître Hélène : elle est à Paris, et elle y est dans des conditions héroïques.

Au mois de septembre 1884, les héritiers des Marlborough cédaient, à M. le baron Alphonse de Rothschild, deux tableaux glorieux, détachés des murailles du château de Blenheim. Ce sont deux portraits de la seconde femme de Rubens : dans le premier, Hélène n'est pas seule; elle apparaît doucement associée à l'homme illustre dans le cœur duquel elle tenait tant de place. La tête nue, la poitrine largement découverte, Hélène se promène avec Rubens et avec un de leurs enfants, au milieu d'un jardin que décorent un pilastre d'architecture et une fontaine où l'eau retombe dans une vasque à l'italienne : au-dessus de ce bassin, des branches fleuries où éclate en note rouge le plumage flamboyant d'un perroquet somptueusement vêtu. Le costume d'Hélène ne diffère pas sensiblement de celui qu'elle porte au Musée de l'Ermitage; toutefois la mode Louis XIII s'est exagérée dans les Flandres, et la collerette qui, par derrière, remonte en pointe, a des allures extravagantes. Cette bourgeoise cossue a, comme autrefois, des bijoux au corsage, et à la main la plume d'autruche qui lui sert d'éventail; mais elle n'a plus la sveltesse des premières heures; elle a pris l'ampleur maternelle. Rubens, sérieux, sympathique, avec un grand front sous son chapeau à larges ailes, a passé son bras sous celui de sa femme, et la soutient dans sa marche; devant eux, un enfant, un garçon peut-être; mais nous ne le reconnaissons pas, sa robe, féminine encore, laissant le sexe indécis : sa mère le retient par une cordelette dont l'extrémité s'enroule autour de la taille du petit promeneur. C'est là une peinture du plus grand luxe et dans les tons soutenus et forts. A-t-elle subi jadis à Blenheim un nettoyage imprudent, on n'oserait le dire, mais il semble que le perroquet rouge parle un peu trop haut dans son coin.

Dans l'autre portrait, venu aussi de chez les Marlborough, et que

1. *Une visite à la National Gallery*, 1878 (2e partie), p. 17.

2. Voir cette gravure dans la livraison du 1er janvier 1882 et celle du *Chapeau de paille*, par M. Rajon également, dans la livraison du 1er janvier 1874.

Richard Earlom a gravé, Hélène est debout suivie d'un petit page : elle va sortir, en grande toilette de soie noire, car il est évidemment pour elle le beau carrosse qui attend au bout du jardin. Ici la femme de Rubens a des airs de princesse, et elle peut se dire qu'elle est peinte aussi bien que l'a jamais été une reine. La beauté de l'exécution est absolue. Ce portrait, moins célèbre que celui qui l'accompagnait à Blenheim, est à notre sens très préférable.

Mais c'est au Louvre surtout qu'il est bon de rencontrer Hélène Fourment et de l'étudier dans son rôle de mère. Qui n'a vu et revu cent fois le portrait ébauché, l'exquise merveille où elle est représentée assise, non avec deux enfants, mais avec trois, si l'on tient compte, comme on le doit faire, des deux petites mains à peine indiquées qu'on aperçoit à droite près du fauteuil ? Ce détail date le tableau qui est ainsi postérieur à la naissance d'Isabelle-Hélène et devient par suite bien voisin de 1636. A-t-on tout dit sur ce chef-d'œuvre, qui n'est qu'un commencement, car les têtes seules sont assez avancées, tout le reste n'étant qu'un frottis et la caresse vague d'une improvisation sublime ? Le Louvre, beaucoup trop préoccupé de complaire aux amis de Gérard Dov et des finisseurs acharnés, place ce tableau au second rang et ne nous permet pas de bien voir cette merveille qui mériterait les honneurs de la cimaise. Hélène est assise dans un fauteuil et se montre presque de profil. Elle a sur la tête un large chapeau de feutre gris qui est le plus élégant du monde, et elle est vêtue d'une robe d'un blanc chaleureux et d'ailleurs indéfinissable pour la parole humaine. Sur ses genoux, comme au portrait de Munich, elle tient un petit garçon — c'est François — coiffé d'un toquet noir à plumes rougeâtres : à gauche et debout, est sa sœur aînée Claire-Jeanne : le troisième enfant n'est représenté que par deux mains, difficiles à voir, et placées à droite près du fauteuil. Ainsi qu'on l'a dit, ces mains, presque chimériques, sont celles d'Isabelle-Hélène, baptisée le 3 mai 1635. Le père n'y est pas, mais il est partout dans cette peinture incomparable, et si on le rencontrait par aventure, au détour du salon, on voudrait s'agenouiller et baiser la main souveraine qui nous a donné l'immortel chef-d'œuvre.

Beaucoup de choses, dans ce tableau sans pareil, sont restées à l'état de rêve. L'ensemble se maintient dans une gamme blonde avec des gris dorés, relevés çà et là de quelques rouges qui ne sont pas rouges et de points bruns prudents et doux. Les couleurs dont Rubens s'est servi sont abondamment délayées dans un liquide généreux qui donne à cette peinture une fluidité, une vaguesse qu'on ne trouverait

pas dans une œuvre achevée. La légèreté de l'ombre que projette, sur le visage d'Hélène, la grande aile de son chapeau gris, est d'une telle qualité que les mots les plus subtils n'en sauraient exprimer la finesse. Et l'attitude de la mère, et la conviction de sa tendresse, et ces petites têtes d'enfants qui sont comme des fleurs rosées, tout est adorable. Oh ! combien injustes, combien infortunés, ceux qui déclarent qu'on ne peut pas bien juger Rubens au Louvre ! Ils oublient trop cette ébauche, emportée, délicate, triomphante, où sourit partout la belle ivresse d'un génie heureux.

L'histoire devrait la bénir et la couronner de l'auréole des saintes, cette jeune femme qui n'avait qu'à traverser l'atelier de Rubens et à s'arrêter un instant devant lui, pour lui inspirer une œuvre éclatante ou fine. Et cette auréole, le maître amoureux ne l'a jamais refusée à sa chère Hélène. Nous l'avons dit, il l'introduit volontiers dans ses tableaux et il est facile de l'y reconnaître. Parfois, elle y est à l'état de portrait absolu et ressemblant ; plus souvent, elle y figure comme la réminiscence affaiblie d'un écho lointain, et il faut être tout à fait des amis de Mme Rubens pour la retrouver sous le vêtement qui la déguise. Nous avons un exemple de cette transposition du texte dans la *Sainte Cécile* du Musée de Berlin. C'est à vrai dire un tableau fort ordinaire, un tableau peint tristement au milieu des ennuis d'un accès de goutte, mais la musicienne est évidemment un souvenir, une adaptation du type qui était devenu l'idéal de Rubens.

Hélène, que nous avons vue habillée en grande dame ou parée des attributs de la sainteté, est particulièrement reconnaissable dans un tableau de la pinacothèque de Munich, celui qu'on appelle familièrement le *Croc en jambe*. Pour l'étude du génie du maître, cette œuvre est d'une importance capitale : elle se place, comme inspiration, près de la *Kermesse* du Louvre et de la *Ronda* de Madrid, mais pour l'intensité de l'expression elle va plus loin encore. C'est le lyrisme de la rusticité en belle humeur. Un berger, peu touché de la métaphysique, a rencontré dans la plaine une robuste commère : il l'a saisie, il l'enlace de ses bras vigoureux et, persuadé qu'une femme à terre est plus aisément vaincue, il s'efforce de la faire tomber sur le gazon. La belle se défend, et elle rit, heureuse de se voir si violemment désirée. Cette paysanne, dont la résistance est une complicité et qui aime à faire durer les préfaces, c'est Hélène, radieuse, exubérante, amoureuse. L'œuvre n'est peut-être pas de celles qu'on puisse placer dans les écoles comme un modèle de style ; mais le mouvement en est admirable, et dans la silhouette du groupe, dans la pantomime des

acteurs, la vitalité surabonde avec la passion convaincue et sans frein. Les lecteurs de l'*Astrée*, alors fort à la mode, durent être surpris : le



LA « PETITE PELISSE », PORTRAIT D'HÉLÈNE FOURMENT, PAR RUBENS.
(Musée du Belvédère, à Vienne.)

Croc en jambe dit, avec une éloquence emportée, de quelle terrible façon Rubens entendait l'églogue.

Tout en achevant ces peintures, où Hélène Fourment apparaît à

chaque instant comme inspiratrice ou comme modèle, Rubens, qui avait repris sa vie sédentaire, était revenu à ses habitudes anciennes. Il surveillait de très près son petit monde de graveurs, et, chose douce à dire, car elle prouve combien il restait fidèle aux souvenirs de sa jeunesse, il s'occupait encore de la noble typographie anversoise, il songeait à la vénérable officine de Moretus. C'est en 1631 que Christophe Jegher grava d'après son dessin la vignette si connue où l'on voit, avec la devise *Labore et constantia*, une main tenant un compas. Rubens avait trouvé dans le vigoureux tailleur de bois un traducteur nouveau; il aimait Jegher et son interprétation énergique et large, et il était lui-même l'éditeur de ses planches. Mais les hardiesses du bois si vaillamment entamé par une main savante ne l'avaient pas refroidi du côté de ses graveurs au burin, si fidèles aussi à exprimer sa pensée. Paul Pontius et Boece de Bolswert continuaient à travailler pour lui. Pontius datait précisément de 1631 la belle estampe du *Christ en croix* que, dans la familiarité de leur langage, les connaisseurs appellent « le Christ au coup de poing », en raison de la lutte à laquelle se livrent les démons et les anges autour du crucifix. Cette planche a été faite non d'après le tableau du Musée d'Anvers, mais d'après un dessin que Crozat a possédé et qui est aujourd'hui conservé au Musée de Rotterdam [1].

Quant à Boece de Bolswert, il publiait à la même date une seconde édition du *Christ entre les deux larrons*, l'admirable tableau du Musée d'Anvers, qu'on désigne sous le titre du *Coup de lance*. C'est la composition mouvementée, mais moins émouvante qu'on le dit, qui décorait le maître-autel donné aux Récollets par le bourgmestre Nicolas Rockox, l'ami de Rubens. L'œuvre, fort antérieure à 1631, est universellement vantée et Burger, cédant un peu trop à sa verve, imaginait que, si un concours rétrospectif était organisé entre les grands peintres, c'est le *Coup de lance* qui devrait être choisi pour représenter Rubens. Jé n'ai jamais partagé ce sentiment ou du moins j'ai toujours pensé que ce tableau, si beau qu'il soit, ne nous est pas parvenu sans avaries. Le fait semble admis aujourd'hui : M. Hymans déclare que le *Coup de lance* a subi de « malheureuses retouches ». J'ajouterai que l'unité en a été compromise par des nettoyages criminels. De là plusieurs des défauts qui ont frappé Fromentin, notamment ces rouges qui détonnent et ces « vastes taches, un peu arbitraires, belles en soi, mais de rapports douteux ». On se rappelle d'ailleurs le paragraphe

1. Hymans. *Histoire de la gravure dans l'École de Rubens*, 1879, p. 282.

hardi et mémorable que l'auteur des *Maîtres d'autrefois* a consacré à cette composition qu'il qualifie de décousue. Dans sa critique sans indulgence, mais non sans raison, Fromentin n'a pas suffisamment insisté sur la circonstance atténuante : le *Coup de lance*, si beau par parties, incohérent dans l'ensemble, est un Rubens altéré. L'estampe de Boece de Bolswert donne l'idée d'une œuvre plus équilibrée et plus harmonieuse.

Entouré des graveurs dont il surveillait les travaux, attentif aux intérêts de la gilde de Saint-Luc dont il était devenu doyen, Rubens vivait tranquille, occupé, heureux, lorsque les événements politiques et le drame de l'histoire l'obligèrent à sortir de son atelier. Les affaires de France, fort mêlées sous Richelieu aux affaires de l'Espagne et par suite à celles des Flandres, s'étaient définitivement embrouillées, du moins en ce qui concernait les personnages de l'avant-scène. Le cardinal, allant jusqu'au bout de sa querelle avec Marie de Médicis, touchait à l'heure du triomphe. Louis XIII, cet excellent fils à qui il fut donné de faire par deux fois enfermer sa mère, avait consenti (février 1631) à ce que Marie de Médicis fut reléguée à Compiègne. Qu'y faisait-elle ? Elle s'y ennuyait passionnément et, usant du droit que revendiquent tous les captifs, elle songeait à la délivrance. Et la reine, qui avait appris à Blois, en 1619, l'art de s'évader, utilisa son érudition. Dans la nuit du 18 au 19 juillet, elle se sauva de Compiègne. Le 20, elle était à Avesnes, et le lendemain elle envoyait un de ses gens à l'infante Isabelle, pour lui faire savoir qu'en entrant en Flandre, elle se mettait sous la protection de l'Espagne.

C'était là pour la gouvernante des Pays-Bas une difficulté imprévue : c'était aussi une bonne aubaine pour les esprits ardents qui n'aimaient pas la France et qui détestaient le cardinal. Isabelle ne refusa point à la reine poursuivie l'hospitalité qu'elle réclamait ; elle songea même tout de suite que Richelieu avait la main longue, qu'Avesnes était une place mal gardée et qu'il fallait mettre en sûreté la fugitive. Elle envoya à Marie de Médicis François de Moncade, marquis d'Aytona, qui était à Bruxelles le représentant diplomatique de Philippe IV et qui est connu aussi bien par ses exploits que par le portrait équestre de Van Dyck. Moncade, à ce moment du moins, savait très mal le français. On eut alors la pensée de lui donner pour compagnon un homme sûr, familier avec le dictionnaire et qui ne fût pas d'ailleurs désagréable à Marie de Médicis. Rubens partit pour Avesnes où il rejoignit Moncade. Les deux envoyés d'Isabelle firent aisément comprendre à la reine mère, déjà convaincue, qu'il était prudent de

se remettre en route. Le 29 juillet, elle arrive à Mons avec sa modeste escorte et c'est là que, après avoir réfléchi pendant deux jours, Rubens prend la plume et écrit au comte d'Olivarès.

Cette lettre, du 1er août 1631, est la plus étonnante du monde. Le pacifique Rubens, celui-là même qui avait rêvé l'harmonie universelle et les douceurs du siècle d'or, s'exalte à la pensée qu'une admirable occasion se présente pour faire pièce à Richelieu, ce ministre que la reine mère a tiré de la fange et qui lance aujourd'hui contre elle les foudres de son ingratitude. Il n'en veut pas trop à Louis XIII qui permet ces violences : c'est un bon prince mal informé et mal entouré. Mais les circonstances commandent à l'Espagne une action effective et immédiate. Ce qui se prépare en France, c'est la guerre civile, et, quand elle s'organise en pays ennemi, la guerre civile n'est pas à dédaigner. Et Rubens raconte alors au comte-duc que Monsieur, frère du roi, est entré ardemment dans la lutte contre Richelieu, qu'il a conquis à sa querelle toutes sortes de grands seigneurs, qu'il commence à lever des troupes et que le jeune révolté aurait besoin d'un subside sérieux. Combien faut-il pour mettre Monsieur à cheval? Une bagatelle, 300,000 écus d'or de douze réaux chacun. Cette somme, Rubens la demande à l'Espagne, et il essaye de persuader au comte d'Olivarès que son roi ne saurait faire un meilleur placement.

Disons-le avec franchise : cette lettre enflammée n'est pas un prodige de raison, elle n'obtint à Madrid qu'un succès fort médiocre. Philippe IV et le comte-duc gardèrent leur sang-froid et, tout en consentant à prêter à Marie de Médicis un appui moral et à l'aider par la voie diplomatique, ils prétendirent conserver pour de plus utiles entreprises le subside que sollicitait si ardemment Rubens. Le peintre était d'ailleurs d'accord avec Moncade et avec le marquis de Mirabel, résident d'Espagne à Paris. Il y avait un groupe qui voulait agir et Rubens, dans sa lettre du 1er août, parlait sans doute au nom des agités. Mais ces velléités guerrières n'eurent pas de suite. Marie de Médicis connut les amertumes de l'exil; elle vint à Bruxelles, et plus tard à Anvers, où elle fit à Rubens l'honneur de le visiter [1]. Le peintre qui, il faut le dire, avait subi auprès de son maître Philippe IV un petit échec, se tint désormais plus tranquille. Néanmoins le souci des affaires de son pays resta toujours dans son cœur; il songea de nouveau, et cette fois avec une grande sagesse, à une réconciliation entre l'Espagne et les Provinces-Unies : il alla même,

1. Sur toute cette histoire, il faut lire l'excellent livre de M. Paul Henrard, *Marie de Médicis dans les Pays-Bas*. Bruxelles, 1876.

vers le milieu de décembre 1631, passer deux jours à la Haye où il conféra avec le prince d'Orange. « Les renseignements, dit M. Gachard, font défaut sur ce qui se passa dans cette entrevue. » Nous ne sommes guère mieux informé que le savant historien : nous pouvons dire seulement que cette visite fut stérile.

En effet, la lutte continua en 1632 et dès le printemps elle prenait même pour les armes espagnoles une assez fâcheuse tournure : on comprit alors que la mort d'un homme tel qu'Ambroise Spinola ne va pas sans laisser un grand vide. De son côté, le prince d'Orange enhardi gagnait du terrain. Les places de Venloo et de Ruremonde s'étaient rendues : le 10 juin, le prince mettait le siège devant Maestricht.

Ces aventures menaçantes attristaient la vieillesse de l'infante Isabelle. Elle jugea, dans ses légitimes inquiétudes, qu'il était de plus en plus nécessaire de conclure un accord avec les Provinces-Unies. Pour suivre de près les événements du siège de Maestricht, les États avaient envoyé une délégation à Liège. L'infante crut, en se trompant cette fois, qu'un accommodement était possible avec ces Hollandais tenaces et fiers; elle songea à son ancien négociateur, à Rubens, toujours empressé de complaire à celle qui parlait au nom de Philippe IV.

Les extraits de la correspondance de Gerbier, publiés par Noël Sainsbury, nous apprennent que Rubens partit pour Liège, dans les premiers jours d'août 1632, qu'il vit les députés des États, et qu'il courut à Bruxelles pour rendre compte des entretiens qu'il avait eus avec eux. Pendant ces pourparlers, le prince d'Orange, brusquant les événements, entrait à Maestricht le 22 août. Rubens, qui était revenu à Liège, alla trouver le prince victorieux. Courses inutiles, paroles vaines! L'arrangement était impossible, et l'accord désiré ne fut pas conclu.

Et vraiment nous aurions presque pu nous dispenser de raconter cette infidélité de quelques jours faite à Hélène Fourment et à la peinture en faveur de la politique, si elle n'était devenue pour Rubens la cause d'un certain ennui. Les faits sont clairement racontés par M. Gachard, et je me borne à les résumer. Au lendemain de la reddition de Maestricht, l'infante, justement alarmée des progrès de l'ennemi, avait convoqué les états-généraux à Bruxelles (9 septembre). Ce petit parlement résolut de reprendre les négociations avec le prince d'Orange et, plusieurs délégués ayant été choisis dans ce but, une conférence s'ouvrit à la Haye le 23 décembre. Mais il semble qu'un léger conflit s'éleva bientôt entre l'infante et l'assemblée de Bruxelles.

Pendant que les états-généraux, régulièrement saisis de l'affaire, en poursuivaient la solution, Isabelle, qui n'était pas plus parlementaire que son neveu Philippe IV, entendait reprendre de son côté les négociations commencées. Elle désira que Rubens partît pour la Haye, avec mission d'agir sur le prince d'Orange et d'achever l'œuvre entamée au camp de Maestricht. Au moment où les délégués de l'assemblée de Bruxelles entraient en conférence avec les représentants des Provinces-Unies, Rubens écrit au prince pour lui demander un passeport. Je vais en Hollande, disait-il, « pour servir et assister messieurs les députez de nos estats à esclaircir et maintenir quelques points desquels j'ay particulièrement cognoissance. »

Cette lettre, concertée avec Isabelle, aurait dû rester secrète : elle fut connue de messieurs les députés et de leurs collègues, entre autres du duc d'Arschot qui s'en montra particulièrement mécontent. Les assemblées, petites ou grandes, sont jalouses de leurs attributions. Que venait faire, au milieu des négociations commencées, ce Rubens, cet intrus, dont on n'avait nul besoin? Son intervention parut indiscrète, sa personnalité encombrante. La mauvaise humeur des députés de Bruxelles se fit jour en janvier 1633 : de là, à la suite d'un rendez-vous manqué, l'impertinente lettre écrite à Rubens par le duc d'Arschot, lettre fameuse dont le texte est partout et qui se termine par la phrase bien connue : « Tout ce que je vous puis dire, c'est que je seray bien ayse que vous appreniez d'ores en avant comme doibvent écrire à des gens de ma sorte ceux de la vostre. »

Rubens avait deux épées, toutes deux fort belles : celle qu'il tenait de Charles Ier et celle que Philippe IV lui avait récemment envoyée. L'occasion eût peut-être été bonne pour utiliser cet arsenal : un peintre vaut un duc, il en vaut même plusieurs quand il sait son noble métier, et on doit reconnaître qu'une lame, vaillamment introduite dans la poitrine du grand seigneur, n'eût pas été une mauvaise réplique à ses dédaigneuses paroles. Mais Rubens, qui n'a jamais prévu la prise de la Bastille, avait la religion de son temps; il croyait aux gentilshommes; en outre, il n'était pas batailleur. Il n'entra point en lutte avec le duc d'Arschot. Les négociations commencées à la Haye se poursuivirent sans son concours. Diverses personnes furent heureuses de la petite déconvenue infligée au glorieux artiste, entre autres le Vénitien Alvise Contarini, celui-là même qui, écrivant de Londres en 1629, avait tracé de Rubens un portrait si peu fidèle. L'ambassadeur de la République, rapportant et amplifiant peut-être certaines paroles du duc d'Arschot, déclare que, dans des négociations

sérieuses, on n'a que faire d'un peintre. Mais cet avis, étonnant sous la plume d'un compatriote de Titien, n'était pas celui de tout le monde. Le même jour (3 février 1633), William Boswell, envoyé d'Angleterre, mande à son correspondant que les députés de Bruxelles n'ont pas voulu du concours de Rubens parce que, ayant plus d'esprit qu'eux tous, *more sperit then any member of them*, il a éveillé leur jalousie. Boswell a l'air d'avoir raison.

Sauf cet épisode désagréable, l'année 1633 est, dans la biographie de Rubens, une année sans aventure. Aux derniers jours de l'hiver, il perdit son fidèle graveur Boece de Bolswert, le maître qui a tant fait pour sa gloire. Le 12 juillet, la maison d'Anvers s'emplissait de joie à propos de la naissance d'un fils (François), et le 1er décembre c'était le tour du deuil : car c'est ce jour-là que mourut une femme qui avait beaucoup aimé Rubens et à laquelle il était profondément attaché, la sérénissime infante Isabelle.

Cette disparition entraînait un grand changement dans l'administration des Pays-Bas espagnols. Philippe IV avait depuis longtemps compris qu'une tante de soixante-sept ans ne saurait être éternelle : il ne fut point pris au dépourvu. Il avait un frère, Ferdinand, qui était à la fois homme d'épée et homme d'église, car il fut archevêque de Tolède et cardinal, et c'est lui que les historiens appellent le cardinal-infant ; mais, malgré la diversité de ses titres, le prince fut moins prêtre que soldat et, dans le portrait du Louvre, Gaspard de Crayer nous le montre à cheval, revêtu d'une armure et portant le bâton de commandement que les peintres prêtent aux conducteurs d'armées. Nommé gouverneur des Pays-Bas espagnols à la mort d'Isabelle, Ferdinand s'embarqua à Barcelone et se dirigea vers la Flandre en suivant le chemin des écoliers. Il fit la guerre en route et ayant conquis à Nordlingue, le 7 septembre 1634, des lauriers dont ses panégyristes font un grand étalage, il consacra la fin de l'année et les premiers mois de l'année suivante à visiter en victorieux les principales villes de son gouvernement : le 4 novembre, il entrait solennellement à Bruxelles; au mois de mai 1635, il arrivait à Anvers. De là de très belles fêtes, d'innombrables arcs de triomphe et beaucoup de peintures.

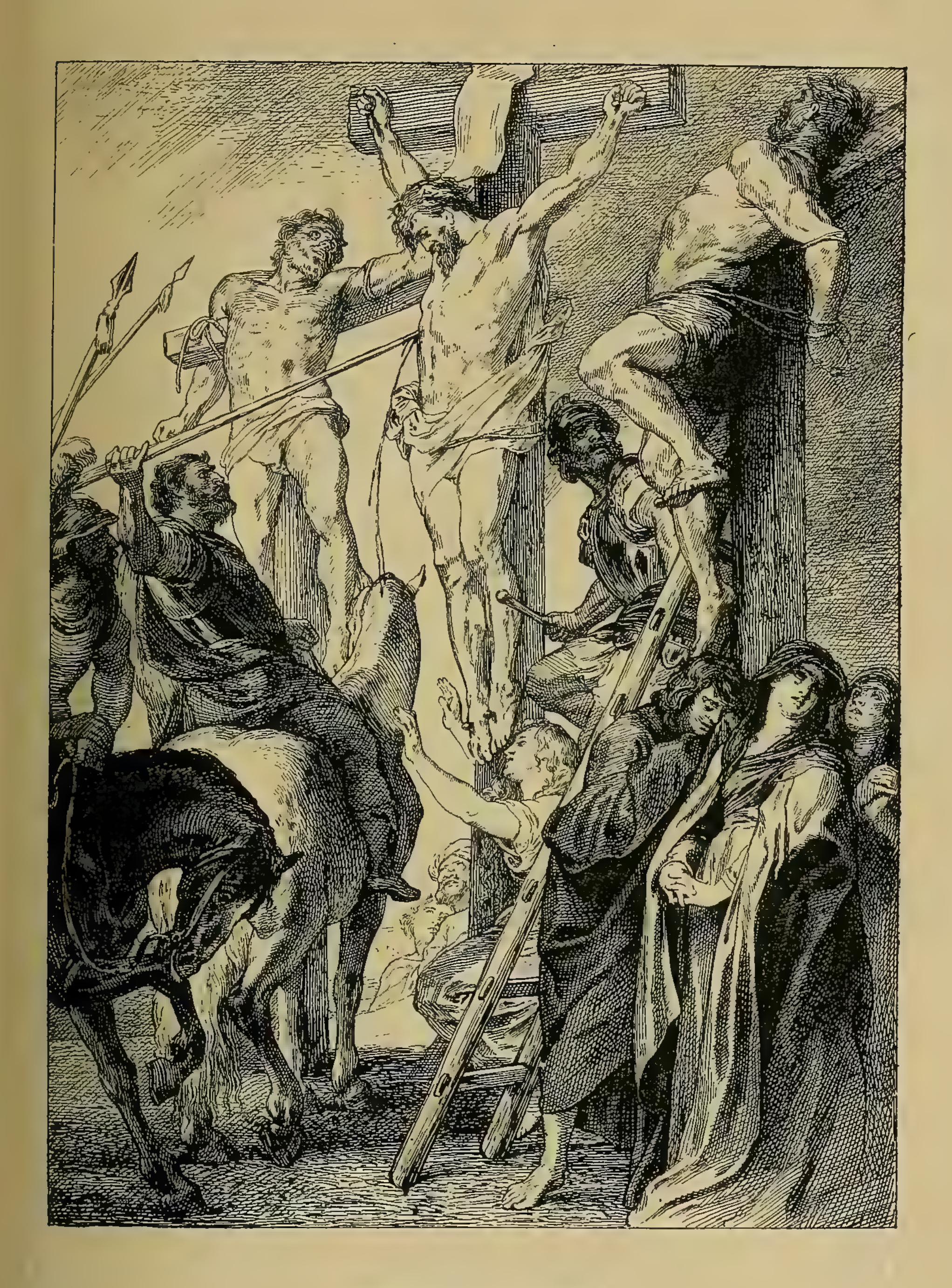
A ce moment et lorsque le prince Ferdinand vint le voir, Rubens était retenu chez lui par un accès de goutte, mais il avait l'esprit fort éveillé ; il était heureux d'avoir terminé avec Jordaens les décorations de la salle des banquets de White-Hall qui, roulées dans de vastes caisses, venaient d'arriver en Angleterre, et il ne demandait qu'à

entreprendre une œuvre nouvelle. Il lui parut tout simple de travailler en l'honneur du frère de Philippe IV, et en effet il eut la plus grande part dans l'organisation des fêtes qui furent alors célébrées à Anvers.

A chacune des portes que la civilisation moderne a si sottement démolies, aux carrefours des voies principales, on vit surgir des arcs de triomphe somptueux, lourds, magnifiques. On prépara en même temps les chars qui devaient promener par la ville le fastueux étalage de leurs allégories. Rubens était l'inventeur naturel de pareils spectacles. Ami des architectures bruyantes, épris du symbole à la fois subtil et voyant, il improvisa très vite une série d'esquisses qui, agrandies et, je le crains, un peu appesanties, servirent de modèles aux décorateurs de profession. Le souvenir de ces magnificences anversoises de 1635 nous a été conservé par Van Tulden dans un livre bien connu publié chez Jean Meursius en 1641, *Pompa introitus Ferdinandi austriaci Hispaniarum Infantis in urbem Antverpiam*. Je n'ai pas besoin de dire qu'en dressant la liste des personnages ou des idées que la ville d'Anvers invita à ses fêtes, elle oublia la sobriété. Il y a, dans le livre de Van Tulden, bien des inventions dont le goût moderne n'accepte pas sans protestation le fracas mythologique et le gongorisme ronflant.

Trois des esquisses de Rubens sont conservées au musée d'Anvers. Les deux premières représentent, sous le double aspect de ses deux façades, l'arc de triomphe érigé près de l'hôtel des Monnaies; la troisième est le modèle d'un char emblématique et fort surchargé qui fut pompeusement traîné par les rues. Ces esquisses, familières à tous ceux qui ont traversé le glorieux musée, sont des peintures d'un brio admirable; mais, si précieuses qu'elles soient, elles ne sauraient faire oublier celles qui, provenant de la même origine, sont aujourd'hui à l'Ermitage. Anvers ne sait peut-être pas assez le prix de ce trésor perdu. La collection de Saint-Pétersbourg comprend sept esquisses qui, presque toutes, ont appartenu à Robert Walpole. On y reconnaît, soit en entier, soit comme fragment, la porte triomphale de la place de Meir, celle des Portugais, celle de l'Abbaye de Saint-Michel, celle du Vieux-Marché-aux-Grains [1] et d'autres encore. Ces peintures où les figures antiques se mêlent aux frontons, aux bossages, aux colonnades

1. L'arc de triomphe du Vieux-Marché-aux-Grains, qui met en scène la ville d'Anvers et Mercure, doit exister en double exemplaire. Indépendamment de la peinture de l'Ermitage, Van Hasselt cite une esquisse semblable qui, en 1819, se trouvait en Angleterre chez le comte d'Ossory.



LE COUP DE LANCE, PAR RUBENS.

(Musée d'Anvers.)

fleuries, sont toutes relatives aux victoires du cardinal Infant, au commerce, aux industries, aux arts de l'Escaut glorifié. Ce sont de brûlantes grisailles, inégalement relevées çà et là de tons plus vifs, avec des bistres superbes et quelques rouges. La liberté savoureuse du pinceau y va jusqu'au miracle.

L'ensemble de ces décorations de 1635 comprenait aussi les deux portraits, plus grands que nature et fort rajeunis, de l'archiduc Albert et de l'infante Isabelle, vus à mi-corps et appuyés sur la balustrade d'un balcon. Tous deux étaient morts, mais le maître n'oubliait pas les protecteurs de sa jeunesse et, en les introduisant parmi les guirlandes de l'arc de triomphe de la place de Meir, il voulait les faire assister à la fête donnée à leur successeur. Ces portraits, conservés au Musée de Bruxelles, sont traités en manière de décor et conçus de façon à être aperçus de loin. Ils n'ont jamais passé pour de très bons Rubens, et je ne cite que pour mémoire ces deux œuvres improvisées dans un accès de zèle décoratif. Mais cette hâte du pinceau n'est qu'un accident légitimé par la nature du travail : elle ne saurait en aucune façon caractériser la manière du maître en 1635. A la même époque, Rubens était capable de peindre un bon portrait et de serrer de près la nature. On le voit bien, au Musée de Munich, dans l'effigie d'un savant assis dans un fauteuil et tenant un livre à la main (nº 268 du catalogue de Marggraff) : c'est une des rares peintures que le maître ait pris soin de dater.

Tout aurait marché à souhait pendant cette année 1635, où il vit naître un troisième enfant gentiment baptisé sous les noms réunis de ses deux femmes, Isabelle-Hélène (3 mai), si Rubens n'avait eu, en même temps que son infirmité, tous les jours plus cuisante, un procès qui l'occupa beaucoup. Il en reste une trace dans ses lettres et M. Hymans en a fort bien ébauché l'histoire ; car, à défaut des pièces judiciaires qui n'ont pas été retrouvées, les diverses phases du litige demeurent obscures. Ce procès, c'est celui que Rubens intenta devant le parlement de Paris contre les chalcographes impertinents qui, peu soucieux du privilège royal accordé jadis à l'artiste, fabriquaient et vendaient les contrefaçons des estampes de ses graveurs ordinaires. Il semble bien que, dans ce débat où l'adversaire n'est pas nommé, Rubens combâttait pour l'honneur plus que pour le profit : les faussaires lui étaient désagréables parce qu'ils pratiquaient une véritable piraterie, mais surtout parce que, dans leurs images dévotes, ils altéraient sa pensée. On voit, par une lettre du 16 mars 1636, qu'à cette époque l'affaire n'était pas jugée à titre définitif. Mais, comme le



SÉNÈQUE

FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE ORIGINALE DE RUBENS

(MUSÉE BRITANNIQUE)

Gazette des Beaux-Arts

Imp J Bouwens Bruxelles

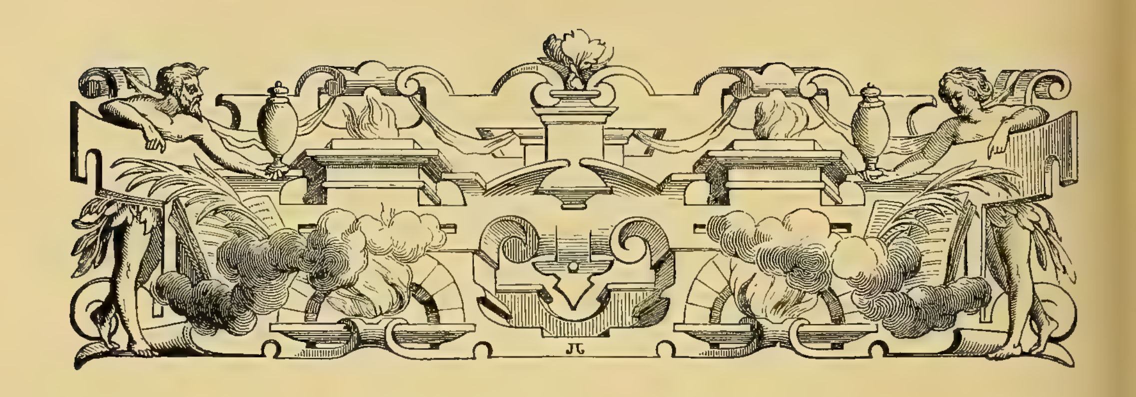
disait Rubens à Peiresc, *lasciamo queste bagatelle.* Elles ne méritent pas un si long discours.

Sans insister sur ce procès qui lui causa quelque ennui, Rubens, à la fin de l'été de 1635, parut vouloir reprendre goût aux affaires publiques. Les circonstances militaires ayant changé, on croyait, à Bruxelles, que les États de Hollande pourraient cette fois prêter l'oreille à une proposition d'arrangement. A la demande d'Antoine Triest, évêque de Gand, Rubens, sous le prétexte d'aller voir des peintures récemment arrivées à Amsterdam, offrit de se rendre à la Haye pour conférer avec le prince d'Orange. Il avait, le grand homme, la manie du raccommodement. Un passeport fut sollicité en son nom, et cette démarche inquiéta même le représentant de la France, très peu soucieux de voir un accord s'établir entre les belligérants. Le passeport fut refusé. Rubens resta chez lui, et ce fut là sa dernière ingérence dans les affaires de son pays. Son zèle, depuis son retour d'Angleterre, réussissait peu. On doit croire que l'artiste, d'ailleurs fatigué, était rassasié des émotions de la politique : désormais, il ne songea plus qu'à vivre tranquille.

Cette situation morale se précise clairement lorsque, le 12 novembre 1635, on voit Rubens, associé à sa femme, acquérir au prix de 93,000 florins carolus, le château de Steen, près de Vilvorde. C'était une sorte de seigneurie. A cette acquisition, Rubens gagna l'honneur d'être qualifié de *Steenii toparcha* dans l'inscription que son ami Gevaerts rédigea plus tard pour la pierre de son tombeau. Il y gagna aussi le plaisir de pouvoir, aux jours de libre rêverie, se promener dans les champs qu'il n'avait vus qu'en courant la poste ; enfin, il lui fut permis d'étudier de plus près les braves paysans de la Flandre dans leurs rudes labeurs et dans les gaîtés amoureuses qui lui ont inspiré la *Kermesse*, la *Ronda* et le *Croc en jambe*. Propriétaire épris de son enclos et de ses arbres, il devient le Rubens rural si puissant, si franc d'allures, si enivré d'air respirable et de clarté. L'ancien diplomate, retiré de la carrière, connut alors les prairies en fleur, les soirs mouillés et les aurores violettes. Cette félicité lui était bien due. Nul plus que Rubens n'avait mérité la joie d'introduire dans sa biographie les fraîcheurs calmantes du paysage.

PAUL MANTZ

(La fin prochainement.)



LE SALON DE 1885.

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

XIII.

LA SCULPTURE.



Le public français est à bon droit très fier de ses sculpteurs ; il est pourtant permis de penser sans trop d'impertinence que, pris dans son ensemble, il ne comprend et ne goûte que très vaguement la sculpture. Observez la foule au Salon, — nous ne parlons pas du Louvre et du Trocadéro que la foule ne connaît pas, — les physionomies témoignent d'une sorte d'hésitation respectueuse bien plus que d'un intérêt intelligent et spontané. On tourne silencieusement autour des statues, « attendant debout et découvert, comme veut Schopenhauer, qu'elles vous adressent la parole », et on se sépare le plus souvent sans qu'aucun dialogue se soit engagé. La Muse violente, mais silencieuse et cachée, comme l'a nommée Diderot, reste sur son autel, et ses prêtres long drapés expliquent gravement ses mystères augustes au vulgaire qui n'entend pas.

Il fut un temps cependant où les portails des cathédrales avec leur peuple de statues méritèrent d'être appelés le livre des illettrés ; le

1. Voir la *Gazette des beaux-arts*, 2e période, t. XXXI, p. 473; t. XXXII, p. 5.

drame que racontaient les vivantes effigies nées sous le ciseau des imagiers était compris de tout un peuple; les vieilles et nouvelles histoires « engravées dans la pierre » étaient lues à page ouverte par les humbles comme par les docteurs; il n'était pas nécessaire d'avoir suivi un cours d'esthétique pour s'émouvoir aux beaux endroits et admirer les bons morceaux.

Depuis ces époques qu'on entend encore appeler « barbares », sous l'influence de causes historiques, nécessaires sans doute, mais à coup sûr regrettables, l'art a cessé d'être populaire. Il s'est enorgueilli d'être une aristocratie; il s'est enfermé dans un domaine ouvert à un nombre de plus en plus restreint d'initiés; l'artiste n'a plus travaillé que pour cette élite. L'œuvre d'art, comme une fleur de serre chaude, s'est épanouie dans une atmosphère artificielle, sous l'effort d'un jardinage compliqué et savant. Certes, la fleur est belle; mais n'avaient-elles pas leur charme aussi — et quelle senteur pénétrante! — les fleurs écloses dans les chantiers de la vieille France, sous les caresses du ciel natal, entre les pavés des rues. Les initiés ont trouvé une orgueilleuse satisfaction dans la solitaire jouissance de leurs pures joies esthétiques, fermées au vulgaire; mais ces plaisirs de critiques raffinés et d'esthéticiens sublimes sont à la longue mortels à l'art. Il n'est d'art vivant et fécond que jaillissant du cœur même du pays, répondant aux besoins, né des aspirations intimes de la profonde conscience nationale.

L'art grec, si souvent figé entre les mains des théoriciens qui en ont fait un dogme immuable, l'art noble et gracieux, libre et puissant du Parthénon fut un art populaire, comme celui du moyen âge; et quand Phidias, fils de Kharmidès, consacra, dans le temple d'Olympie, la statue de Zeus, beau et bon, souverain des dieux et des hommes, tous ses concitoyens y reconnurent un idéal attendu et comme la réalisation d'un programme déjà proposé aux sculpteurs à venir dans les vers du vieil Homère. On plaignait ceux qui mouraient sans avoir vu le dieu dans sa beauté sereine et grave, sur son trône d'or, d'ivoire et de marbre.

Il s'en faut que notre sculpture moderne soit à ce point mêlée à la vie nationale. Les idées qu'elle se plaît à symboliser sont devenues étrangères à la plupart, souvent même au sculpteur qui les exprime sans les comprendre, pour en avoir reçu, sur les bancs de l'École, la tradition affaiblie. Il y a certes du talent dans le groupe d'*Œdipe à Colone* de M. Hugues; le texte même de Sophocle a été consciencieusement consulté et suivi... Reconnaissez-vous là pourtant l'esprit

de la légende antique? Que sera-ce si, au lieu de simples mortels, nous nous attaquons aux dieux? Il semble que nous nous soyons condamnés à élever éternellement des autels aux divinités mortes et à célébrer obstinément un culte dont le principe ne vit plus, dont nous ne comprenons même plus les mystères figés.

Notre temps n'a-t-il pas ses idées générales à symboliser, ses combattants, ses lutteurs, ses penseurs à honorer? Le tombeau de nos savants, de nos ingénieurs, de nos poètes, sera-t-il gardé par les mêmes figures qui veillent au chevet de marbre des morts d'un autre âge, où la conception du monde, la recherche de la vérité, le tourment de l'idéal, la lutte de la vie, tout ce que l'art reflète, éternise et consacre, différaient si profondément? Sans doute le domaine de la sculpture est, en un certain sens, sévèrement borné, et ce serait lui faire injure que de vouloir la condamner à noter les incidents de la vie et le caprice changeant de la mode. Elle est faite pour les idées générales : elle vit de synthèse; la poésie est son langage naturel. La matière même qu'elle emploie lui impose, comme à l'architecture, des lois précises et invariables; le sculpteur ne saurait, comme le peintre et le poète, se permettre toutes les audaces; sa pensée est inséparable des matériaux qui l'exprimeront; le marbre et le bronze pèsent sur elle et, dans une certaine mesure, la déterminent ou la modifient. Mais, dans leurs flancs muets, toutes les pensées attendent, Michel Ange l'a dit, la main qui saura les réveiller et les faire jaillir, et la collaboration est souvent d'autant plus féconde que la résistance a été plus fière ou les exigences réciproques plus hautaines.

Ce sont ces pensées, endormies ou enchaînées au cœur du bloc de marbre, que nos sculpteurs devraient aller chercher, évoquer et faire vivre pour la postérité. Ces réserves faites, il reste sans doute beaucoup à louer dans l'exposition de cette année. Nos statuaires bénéficient des conditions sévères et des règles austères de leur art. *Dat norma decus.* Les jolis escamotages, qui font le succès de plus d'un peintre, leur sont interdits; de haut en bas et de long en large, ils doivent être précis, sincères et vaillants; mais ce que leur dur métier leur impose en efforts et en privations, il le leur rend en dignité : nous leur devons au moins le respect. Nous ne parlerons que d'un petit nombre : il serait oiseux, à cette heure, d'entrer dans le détail; il suffira d'insister sur les œuvres importantes par la valeur ou par la nuance de l'idéal qu'elles révèlent.

M. Mercié triomphe cette année encore. L'auteur du *David*, de *Gloria victis*, de *Quand même*, a la variété et la souplesse autant que



A.Mercié sc et del. Heliog Dujardin

LE SOUVENIR
Marbre pour un Tombeau (Salon de 1885)

Gazette des Beaux Arts Imp. J. Eude

la puissance; il vient de prouver que, comme tous les vraiment forts, il est capable de tendresse. La figure qu'il a sculptée pour le tombeau d'une jeune femme, Mme Charles Ferry, est profondément émouvante. Le dessin qui accompagne cet article nous dispense de la décrire. Par un artifice exquis autant qu'habile de la facture, elle apparaît comme dans un lointain vaguement estompé, repliée sur elle-même, douloureuse et voilée, — touchante image de la mélancolie des séparations sans retour, quand, après l'apaisement des premières révoltes, le cœur brisé se recueille, la douleur rêve, le souvenir fidèle attend et veille au seuil de l'éternité.

Il y a entre la conception et la facture de ce morceau une harmonie profonde et délicate; tout y est discret et contenu; l'exécution a des tendresses et comme des pudeurs exquises; nous ne voudrions qu'adoucir le pli un peu dur que fait le voile sur la poitrine et alléger peut-être aussi le nœud des draperies à droite. Mais quelle éloquence poignante dans le mouvement de ce corps! Que de caractère à la fois et de douceur dans l'ensemble! Que de grâce triste dans le mouvement de ces bras tombants et de ces mains lassées d'où s'échappent des fleurs! Que d'angoisse dans le geste de ces genoux serrés et repliés comme au bord d'un abîme! Que de rêverie tendre dans cette tête voilée et comme lointaine, penchée sur l'épaule et déjà remplie des pensées de l'*au delà!*

C'est aussi pour un tombeau que M. Chapu a sculpté la statue de Mme la duchesse d'Orléans. Le monument est destiné à la chapelle de Dreux où il prendra place à côté de celui du duc, mais dans des conditions exceptionnelles qui ont imposé à l'artiste un parti pris et des arrangements spéciaux. La princesse était, comme on sait, protestante; il paraît que cette circonstance la privait du droit de dormir en terre sainte, près de celui qu'elle a aimé. Il a donc fallu chercher des accommodements — il s'en trouve toujours! — et construire, en dehors de l'église, une petite chapelle distincte qu'une simple grille sépare des autres tombeaux. C'est à travers les barreaux de cette grille que la duchesse, légèrement soulevée sur sa couche funéraire et penchée de côté, tend vers son ami sa main fidèle et le retrouve, en dépit des barrières de l'orthodoxie.

C'est ainsi que l'art, plus compatissant que le dogme, a su réunir dans la mort ceux que la vie avait unis d'une si haute et si noble union et, une fois de plus, a donné aux hommes une belle leçon de tolérance et de fraternité. Il est le grand agent de civilisation, d'apaisement et d'harmonie; plus large que les Églises, il n'excommunie personne; il a même, pour les hérétiques, des tendresses

particulières et trouve des sourires pour tous les amours, des larmes pour toutes les tristesses. Rien d'humain ni de divin ne saurait lui être étranger.

Comme il arrive quelquefois — quand d'ailleurs on en est digne — les difficultés que l'artiste avait à surmonter lui ont ici fourni des ressources imprévues. Le mouvement de la figure est d'une grâce exquise; le jeu des draperies qui l'accompagnent, harmonieusement traitées dans le goût le plus pur, obéit à un rythme lent et doux. Le geste du bras et de la main tendus, l'inclinaison de la tête ont une éloquence intime et émouvante ; le ciseau a craint d'insister sur les détails de l'anatomie et s'est maintenu dans une discrétion volontaire et charmante. Tout concourt à donner une expression de grâce mélancolique, noble et douce. L'auteur de la *Jeunesse* a rencontré là une de ses plus pures inspirations.

Le *Regret* de Mme Marie Cazin pourrait aussi veiller sur une tombe. C'est une de ces œuvres imprévues et poignantes, qui semblent faites d'instinct, qui vous arrêtent au passage et dont le souvenir s'enfonce dans le cœur. Sur un tertre, une femme est affaissée encore plus qu'agenouillée, enveloppée dans une lourde cape de paysanne, les épaules serrées, la tête à demi couverte d'un capuchon, inclinée sous le poids d'une douleur silencieuse, qui ne pleure plus mais qui n'oubliera jamais. Rien n'est fait de pratique, pas une recette d'atelier, pas une de ces petites habiletés banales qui ne servent souvent qu'à dissimuler la sécheresse de l'inspiration : un sentiment profond qui s'exprime comme il peut, sans art ou plutôt sans artifice, et arrive, par la seule puissance de l'émotion, à l'éloquence et à la poésie. L'exécution n'en est pas très serrée; le modelé par larges plans n'est pas partout également *suivi*, — et pourtant l'œuvre est de grand prix.

On pourrait, au point de vue purement sculptural, formuler une critique générale, en disant qu'il y a trop de bronze. Il ne faut jamais le gaspiller : il a ses exigences, il sait ce qu'il vaut, il aime les sveltes silhouettes et veut qu'on le ménage.

M. Falguière ne s'y est pas trompé : c'est en bronze qu'il a coulé l'audacieuse équilibriste, admise par contrebande dans le cortège de *Diane chasseresse*, et qui lève la jambe plus qu'il n'est utile pour courir. La *Diane* de Houdon se déhanche beaucoup moins et fait plus de chemin.

C'est aussi le bronze que réclamait le svelte *Coureur* de M. Injalbert, cousin germain du *Vainqueur au coq* de Falguière.

La *Destinée* de M. Christophe offre encore un excellent modèle de

bronze ; la silhouette est d'un dessin élégant et sévère et la déesse indifférente et impassible s'avance, le glaive à la main, sans regarder à ses pieds ses victimes, poussée par une loi fatale.

Nous avions déjà vu en plâtre, au Salon de 1883, la *Jeunesse* de M. Antonin Carlès. Elle nous revient aujourd'hui revêtue de la candeur du marbre pur dont elle était si digne. Nue, toute droite, dans sa grâce un peu raide, digne de se mêler au cortège du *Printemps* de Botticelli, regardant vaguement devant elle, elle nous offre dans sa main tendue, comme une promesse et comme une énigme, une petite fleur cueillie aux coteaux de Fiesole.

Le modèle du *Réveil d'Adam* de M. Daillon avait aussi figuré à une précédente exposition. Nous louerions davantage cette belle étude, d'une facture large et magistrale, si nous pouvions y découvrir le gage d'un talent original. En allant chercher chez Michel-Ange le thème de son œuvre et en exposant en même temps le groupe médiocre et prétentieux du *Bonheur*, M. Daillon nous condamne à une pénible, mais nécessaire réserve. Il serait vraiment dommage qu'avec tant de talent il n'eût rien de personnel à nous dire. On lui a décerné une bourse de voyage ; espérons qu'il nous rapportera autre chose que des souvenirs.

Il y a plusieurs hommes dans M. Dalou : un amant passionné de la vie, au talent fougueux et nerveux, capable de modeler le bas-relief de Mirabeau — une des belles œuvres de la sculpture moderne — et le tombeau de Blanqui, couché comme Cavaignac dans son linceul, vieux lutteur mystique, ascète révolutionnaire, dont le visage garde jusque dans le repos suprême la trace des combats et des orageux souvenirs de la vie. A côté de ce chercheur, plein d'austère passion, on est surpris de trouver chez M. Dalou un rhéteur aux amplifications ronflantes, cousin de Baccio Bandinelli. Son projet pour le monument Gambetta était, à ce point de vue, plein de révélations curieuses. Dans son *Cortège de Silène*, exposé au Salon de cette année en même temps que le tombeau de Blanqui, il se montre à nous comme un admirateur de Carpeaux, mais d'un Carpeaux gras, élève de Jordaens. Silène, à califourchon sur un âne, s'avance secoué par un large rire et par les ruades de sa monture : des bacchantes s'empressent autour de lui : l'une retient l'âne par le museau, une autre s'étale par terre et roule au milieu des grappes écrasées et des paniers renversés. De chaque côté du vieil ivrogne, un satyre et une grosse nymphe le maintiennent à grand'peine en équilibre, tandis qu'un vieux sylvain, placé derrière lui, l'accote dos à dos et le soutient en riant. Tous

ces colosses sont d'ailleurs en proie à la gaîté la plus débridée : les chairs molles et grasses sont secouées, les faces s'épanouissent, les bedaines frémissent. C'est un amoncellement de formes lâchées, de membres levés où la fantaisie et le talent puissant de M. Dalou se sont donné libre carrière. Mais à présent qu'il nous a montré ce dont il était capable dans ce genre, nous oserions le prier de passer à d'autres exercices : il a vraiment autre chose à nous dire, de plus nouveau, de plus important, de plus personnel. Sa virtuosité et sa maîtrise sont incontestées : nous attendons davantage de lui.

On a bien fait de placer loin de là l'*Architecture* de M. Thomas. Cette sage personne, si belle d'ailleurs dans sa gravité pensive, si profondément pénétrée surtout de la sainteté des lois de la pesanteur et de la beauté des lignes en équilibre, persuadée — on le voit de reste — que la Sculpture est sœur de l'Architecture et soumise aux mêmes règles, aurait par trop souffert de ce bruyant voisinage. Elle a dû contempler, avec plus de plaisir que nous, avouons-le, la *République* de M. J. Coutan ; *Respublica stat in æternum*, et elle n'a sans doute rien trouvé à reprendre dans le soubassement que M. Croisy a modelé pour la statue de Chanzy. C'est assurément une belle œuvre, mouvementée et pondérée, variée et vivante. Quelques figures de mobiles et de soldats s'apprêtant à faire feu, chargeant leur arme ou la couchant déjà en joue, sont particulièrement bien trouvées, justes d'indications, énergiques et dramatiques. Quelques autres, en revanche, prêtent à la critique : le porte-drapeau a un geste théâtral et froid ; l'officier blessé qui ajuste son revolver a l'air de se croire au *stand;* enfin, le caractère général de la sculpture manque peut-être de grandeur et conserve un air de vignette agrandie.

Le *Guy d'Arezzo* de M. Pech est une œuvre très distinguée, d'un sentiment très juste et très personnel; le *David* de M. Mengin, le *Lulli enfant* de M. Gaudez, le *Premier bain* de M. Gaston Leroux, le *Travail* de M. Gautherin, la *Veillée* de M. Desca, *Au Loup* de M. Hiolin, le *Molière* (déjà vu) de M. Allouard, la jolie *Galatée* de M. Marqueste, le *Sommeil* de M. Escoula, l'*Aveugle et le paralytique* de M. Gustave Michel, le *Giotto enfant* de M. Guglielmo sont aussi à citer, — mais il suffira de les avoir cités.

On n'a pas assez remarqué à notre gré le groupe de M. Frémiet, *Ours et homme de l'âge de pierre*. C'est une œuvre hardie et puissante d'un artiste éminent à qui nous devons quelques œuvres de grande allure, coulées dans un moule absolument original. Elle nous reviendra sans doute sous sa forme définitive et l'on pourra juger alors tout ce



OURS ET HOMME DE L'AGE DE PIERRE, GROUPE PAR M. FRÉMIET.

(Dessin de l'artiste. Salon de 1885.)

que le statuaire y a mis de science et de vie, de souplesse et de force.

Falconet pensait que le but le plus digne de la sculpture était de perpétuer la mémoire des grands hommes. Les hommes grands, moyens et petits que nous avons cette année au Salon ont été en général assez maltraités; Berlioz surtout, qui vraiment méritait mieux.

Les bustes sont, comme toujours, très nombreux; trop nombreux, car beaucoup sont franchement mauvais, ou, ce qui est pire, absolument médiocres. Il en est de comiques; il en est quelques-uns d'excellents.

Au premier rang, ceux de J.-B. Dumas et Paul de Saint-Victor, par M. Guillaume, — œuvres de méditation et de concentration, monuments complets en soi et parfaits, où l'artiste préoccupé surtout de résumer, en une image généralisée mais fidèle, le caractère de ses modèles, a, de parti pris, effacé les accidents de la forme et les détails anecdotiques de la vie. Quand on rapproche de pareilles œuvres les leçons de l'éminent professeur au Collège de France, qu'on se rappelle en particulier celle qu'il fit sur le Buste, si riche d'observations et de pensées, de vues ingénieuses et profondes, on envie l'artiste deux fois maître, capable de donner sous une double forme un aussi noble enseignement.

Il y a plus de fougue et un don d'évocation plus intense dans les bustes de M. Rodin. Ceux qu'il avait exposés l'an passé de Victor Hugo et de Dalou — le premier surtout — étaient moins des portraits qu'une traduction superbe et vibrante du sentiment que l'artiste s'était formé du poète, « monde enfermé dans un homme », et de l'artiste enthousiaste et ardent. Peut-être a-t-il *rodinisé* aussi M. Antonin Proust. Mais prenons-le tel qu'il est, et saluons en lui — en attendant des œuvres plus importantes — un des maîtres les plus attachants de la sculpture française contemporaine.

M. Barrias, M. Franceschi — quoiqu'il nous ait donné un Émile Augier bien édulcoré, — M. Etcheto, M. Suchetet, M. Delaplanche sont aussi à citer. Mlle Poncelet exposait un excellent buste de Français.

XIV.

DESSINS, AQUARELLES ET GRAVURES.

Les salles réservées aux dessins, aquarelles, pastels et gravures ne sont jamais encombrées. Le public ne s'y arrête guère et les gens

du métier n'y rencontrent que de rares curieux. Ce sont le plus souvent d'honnêtes familles, à la recherche des *Fleurs de printemps*, *d'été* ou *d'automne* ou des *Portraits de mon père*, *A mon amie Adèle*, etc., exposés par une timide jeune fille, orgueil de ses parents. On les voit interroger respectueusement un gardien, fonctionnaire dédaigneux : « Le nº 6999, s'il vous plaît. — Qu'est-ce que ça représente ? — Des fleurs, monsieur ! — Ça doit être dans les galeries extérieures. » On marche longtemps, on revient plus d'une fois sur ses pas, on trouve enfin le chef-d'œuvre cherché et une pure joie inonde tous les cœurs. Respectons ces épanchements intimes.

Les dessins ne sont pas assez nombreux, ni surtout assez significatifs. Il y aurait pourtant un intérêt de premier ordre à trouver au Salon, à côté des œuvres les plus importantes, quelques-unes des *études* qui les ont préparées. Des notes prises sur le vif, quelques-uns de ces coups de crayon qui sont comme l'engagement du combat de l'artiste avec la nature, adversaire qu'il faut avoir vaincue d'abord pour s'en faire plus tard une alliée et une toute-puissante amie, nous intéresseraient beaucoup plus que des pages *léchées* et des dessins d'école. De même, pour les pastels dont nous allons peut-être voir une sorte de renaissance et pour les aquarelles; on perd son temps et on les condamne d'ailleurs à une impuissance prétentieuse et agaçante, à vouloir les faire sortir de leur domaine. Si dans une aquarelle je ne sens pas le coup de pinceau franchement et rapidement posé, et dans un pastel le coup de crayon et de pouce, vous me volez la moitié de mon plaisir et vous vous privez de la meilleure de vos séductions. Il y a, au Salon, dans un coin des galeries extérieures, une aquarelle, grande comme la main, de Léon Gaucherel, l'*Avenue des Gobelins*, qui n'est rien qu'une note prise au vol, mais étonnamment juste d'effet, enlevée avec une prestesse spirituelle et qui en dit beaucoup plus long dans son laisser-aller bon enfant que les discours en trois points et sentant l'huile de beaucoup d'académiciens de l'aquarelle. Une aquarelle ou un pastel qui sentent l'huile... horreur!

Il nous suffira de signaler les deux fusains de M. Léon Lhermitte : une *Fileuse de Béthune* et surtout la *Première communion à Mont-Saint-Père*, — c'est la nature tendrement observée, simplement et largement exprimée; les deux portraits au fusain de Victor Hugo et de M. Schœlcher par M. Boetzel; un épisode dramatique tiré par M. V. Gilbert des *Travailleurs de la mer;* les *Commères* de M. Pauli et les *Enfants du menuisier* qui ont le charme des choses

vues et naïvement senties. Un grand dessin de Mme Marie Cazin, la *Vie obscure*, contient en quelques traits tout un poème de pitié rêveuse et de mélancolie voilée.

Les pastels de MM. Kroyer, H. Laurent, Nozal, Iwill, Stott, Béraud, les dessins à la plume rehaussés d'huile de M. Raffaelli sont des pages profondément intéressantes. Citons enfin les aquarelles de MM. Casile, Vernier, Pauli, Lessore; les *Œillets* de Mlle Ruth Mercier, largement enlevés avec un bel entrain; les *Pavots* de Mme Marguerite Cresty, les *Enfants* de M. Deschamps. Mais l'aquarelle est vraiment bien mal représentée au Salon et, ces quelques noms cités, ce n'est pas la peine d'insister.

Dans la gravure, une place d'honneur doit être faite à Ferdinand Gaillard, le maître du burin, un attachant et véritable artiste : nous avons parlé de son portrait du père Hubin; le *Saint-Georges* d'après Raphaël n'a pas la même portée, bien qu'avec des parties supérieures; voyez le poitrail du cheval par exemple. Après lui il faudrait citer M. T. de Mare.

Les estampes burinées sont de plus en plus rares; nous entrons dans l'âge de l'eau-forte. M. Chauvel en expose deux de premier ordre; celle de M. Waltner est puissante mais un peu lourde; M. Laguillermie s'est courageusement attaqué à Delacroix et sa tentative est heureuse; M. Guérard est connu des lecteurs de la *Gazette* pour la franchise, l'entrain et la souplesse de son outil; MM. Gaucherel, Courtry, Géry-Bichard, Mordant, Kratké, Monziès, Mongin, Boilvin, de Billy, Chenay, Delaunay, Gilbert, Damman, et M. Lhermitte manient, avec une maîtrise déjà éprouvée ou naissante, cet art si libre, si chaud, si vibrant, fait à souhait pour répondre aux besoins de l'idéal moderne.

Le *bois* se défend victorieusement avec des maîtres comme M. Baude, honorablement avec MM. Puyplat, Bellenger, Juengling, Quesnel, Champollion, Boileau, Dochy, Mlle Lindesrom.

Quant à la lithographie, elle est aussi réduite à se défendre. M. Fantin Latour s'en sert en maître pour ses rêveries wagnériennes dont la *Gotterdämmerung* est particulièrement réussie; MM. Paul Maurou et Pirodon essayent de traduire Delacroix; M. Bahuet interprète fidèlement l'*Ismaël* de Cazin; M. Lunois, la *Salle Grafard* de Béraud. C'est peu si l'on considère le rôle important que jouait jadis le dessin sur pierre.

XV.

Il faut arrêter ici ces écritures, beaucoup trop longues, si incomplètes pourtant, mais encore plus inutiles ! Ce n'est pas dans l'encrier des critiques, nous le savons de reste, que s'élaborent les destinées d'une École. Les plus belles théories du monde n'ont jamais enfanté d'art vivant. Quand les esthéticiens pullulent, — comme les microbes, — l'art est le plus souvent malade.

Aussi, quand, délaissant les musées, nous nous occupons des productions de l'art moderne, notre ambition n'est pas de *juger*, encore moins de diriger; c'est assez d'essayer de comprendre, d'observer impartialement tant de manifestations diverses, souvent contradictoires, d'en dégager les tendances générales, de relever la direction des grands courants. Tâche modeste, mais délicate. Le meilleur critique serait en somme un greffier intelligent, comme le meilleur Salon un procès-verbal bien dressé.

Les causes qui président à la production des œuvres d'art, les régions mystérieuses où s'élaborent l'idéal et les idées maîtresses d'une génération restent au-dessus de notre volonté, sinon de notre entendement. Il faudrait découvrir dans la conscience nationale les aspirations profondes et les besoins sincères capables de susciter des formes d'art vivantes et fécondes, diriger dans cet esprit l'éducation des jeunes artistes. Est-ce là ce que nous cherchons? Qui d'ailleurs démêlera le véritable caractère, qui osera tenter une définition de l'idéal caméléonesque de notre dix-neuvième siècle finissant?

L'École moderne est comme déchiquetée, par mille courants ou tourbillons isolés, en petits îlots sur lesquels il reste à peine assez de place pour un seul atelier — et ces ateliers n'ont que d'étroits horizons, une fenêtre borgne ouverte à la dérobée, bien moins sur la nature que sur le champ du voisin ou sur le magasin du marchand de tableaux. Ce sont là de mauvaises conditions pour une belle poussée artistique.

Pourtant un mouvement chaque année plus marqué se dessine, et l'on peut affirmer, en dépit de la médaille d'honneur de M. Bouguereau, que quelque chose achève de mourir chez nous. Nous sentons tous le besoin d'étendre nos sympathies, de faire entrer plus d'humanité dans notre art, d'arriver à une conception plus large, plus vivante et plus féconde de cet *idéal*, au nom duquel tant de platitudes se commettent chaque printemps. Nous aspirons,

avec Gœthe, à trouver dans la réalité la source de toute poésie.

A une pareille tâche, les formules d'atelier et les recettes d'École ne sauraient suffire; il y faut, avec la science qui s'acquiert et le métier qui s'apprend, un esprit sincère et ouvert, un cœur capable de sympathie et d'émotion, cette aptitude à sentir et ce besoin d'exprimer son impression et sa pensée qui constituent le véritable artiste. Ce ne sont pas les théories apprises à l'école, c'est la valeur propre de l'artiste qui fera la valeur de ses œuvres. « Si tu es bestial, tes figures seront de même et sans esprit, et semblablement tout ce que tu as de bon et de mauvais en toi apparaîtra en partie dans tes figures », a dit Léonard de Vinci. Avouons que la médiocrité nous encombre et que beaucoup prennent la parole qui n'auront jamais rien à dire. C'est la tristesse du temps présent et le danger pour l'avenir.

Mais n'oublions pas que nous avons résolu en commençant de regarder du côté de l'espérance; ouvrons donc à la jeune immortelle les portes et les fenêtres de la vieille maison. Sachons goûter ce que nous avons déjà, les quelques vrais artistes perdus dans le grand nombre des fabricants, et réservons surtout, défendons contre l'invasion menaçante, la place de l'élu qui nous apportera dans son cœur simple et naïf l'œuvre que nous appelons et que nous attendons. Nous ne voyons qu'un moment de l'évolution éternelle et nos jugements sont bornés. Quand nous entendons dire autour de nous : Décadence!... c'est peut-être transformation et vie nouvelle qu'il faut traduire. L'art ne saurait périr. Tant que le soleil se lèvera sur la terre féconde, que la vie déroulera ses drames et ses complications d'événements tragiques ou grotesques, le jeu de ses formes infinies et changeantes, et que des yeux et des cœurs d'hommes se trouveront tristes ou joyeux pour voir et sentir ces spectacles, les esthétiques pourront vieillir, les doctrines et les Écoles se combattre et se succéder : l'Art vivra. Il aura des silences plus ou moins longs, mais quand tout semblera perdu aux adorateurs des formes vieillies et des idéals anciens, il se ranimera tout à coup et réjouira le monde par des floraisons nouvelles. Il faut répéter, comme le Wagner du *Faust*, mais dans un sentiment tout autre, avec plus d'espérance pour l'avenir que de découragement pour le présent :

Ach Gott! Die Kunst ist lang
Und kurz ist unser Leben.

ANDRÉ MICHEL.

EXPOSITION D'ADOLPHE MENZEL

A PARIS.

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

II.



Les tableaux de M. Menzel nous frappent par la vigueur, l'originalité du dessin et, si je puis dire, par la qualité supérieure de la construction, beaucoup plus qu'ils ne nous séduisent par le charme intrinsèque de l'aspect. C'est aussi par la force de l'écriture et la netteté de l'accentuation que certaines de ses aquarelles s'imposent dès le premier coup d'œil. On pourra reprocher à l'artiste de détourner ce procédé de ses grâces, de ses fraîcheurs, de ses libertés naturelles, et de lui demander une énergie qu'il semble ne pouvoir donner; les aquarelles de M. Menzel, martelées à petits coups, serrées dans une enveloppe d'une précision rigoureuse, ont presque toujours, en effet, le relief et le fini de véritables peintures. Mais qu'importe, puisqu'elles sont œuvres voulues, hardies, et qu'elles répondent nettement à une manière personnelle de voir et d'exprimer la nature?

1. Voy. *Gazette des beaux-arts*, 2e période, t. XXXI, p. 512.

Telle qu'elle se présentait à l'exposition des Tuileries, et malgré des vides regrettables, la série des aquarelles était encore pleine d'intérêt. Elle ne comprenait pas moins de soixante-dix-huit numéros; peut-être eût-elle gagné à présenter une sélection plus sévère. C'était le sentiment de beaucoup de visiteurs.

Quelques œuvres d'une perfection rare m'ont, je l'avoue, captivé au plus haut point; quatre surtout étaient des exemples admirables de cette puissance d'observation, de cette bonne foi intraitable qui font du talent de M. Menzel quelque chose de si particulier. Que ne peut-on attendre d'une science de dessin aussi profonde, lorsque, dégagée de toute recherche de composition, elle s'attache directement, énergiquement au rendu de la vie? Toutes quatre elles appartiennent à la même époque, — à ce moment décisif, vers 1850, où l'artiste affirme, par des coups d'éclat, l'originalité de sa manière réaliste, affranchie peu à peu des souvenirs de jeunesse, des formules apprises, qui embourgeoisent ses premiers dessins, ses premières lithographies. Il venait de terminer les quatre cents illustrations pour les *Œuvres de Frédéric le Grand*, lorsqu'il peignit à l'aquarelle cet étonnant *Portrait du major* (1850) : un Prussien à l'aspect rude, sévère, boutonné dans son caban de gros drap, et ce portrait plus étonnant encore d'un *Vieux médecin militaire* qu'on a été d'accord à considérer comme une merveille de vérité, d'esprit et de finesse. Ceux qui ont vu cette physionomie toute pétillante de vivacité, au regard perçant, au front largement découvert dans l'encadrement de ses mèches blanches, au sourire pétri d'intelligence, de malice et de bonté, ne l'oublieront certes pas. Il est impossible d'aller plus loin dans la conduite d'un modelé scrupuleux jusqu'en ses plus extrêmes délicatesses. L'œil surtout est unique; j'en connais peu dont l'acuité soit plus pénétrante, l'expression plus suggestive : il y a tout une vie d'honnête homme et d'homme de science dévoué à sa mission dans ce regard limpide et franc qui va droit à l'âme. Il faut remonter aux plus grands peintres de la figure humaine, à un Rembrandt, à un Dürer, à un Holbein, à un La Tour, pour trouver l'équivalent de ce regard où M. Menzel, en un jour d'inspiration heureuse, a donné la plus extrême expression de sa force.

Le *Liseur* n'est pas une œuvre moins significative, quoique de colorations moins gaies, moins lumineuses. Il y a, dans cette figure absorbée, le regard glissant de côté sous les lunettes, dans ce masque de Germain solide à la lèvre forte, sanguine, un peu sensuelle, quelque chose qui appartient bien en propre à M. Menzel. Quant à la grande



ÉTUDE D'HOMMES ASSIS, PAR AD. MENZEL.

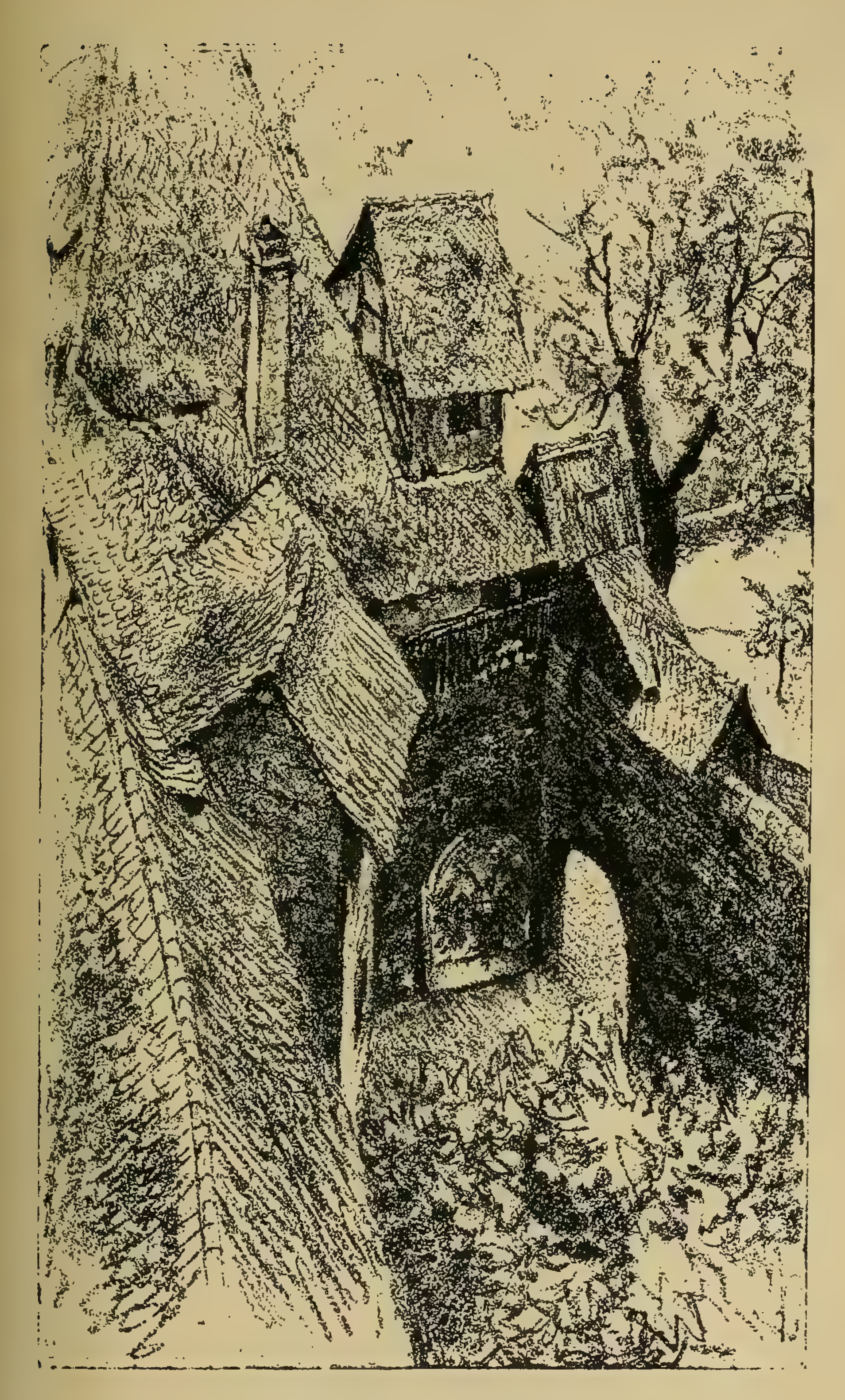
(Fac-similé d'un dessin de l'artiste.)

Étude d'armures (n° 264), je la considère, dans son genre, comme un morceau de facture absolument extraordinaire. La vie, l'éclat, le mouvement dont l'artiste a su animer ces carapaces d'acier, tient réellement du prodige. On ne saurait imaginer une exécution plus libre, plus fière, plus maîtresse d'elle-même dans son ardeur contenue. C'est la science intelligente du métier portée à son comble. Il semble que des êtres vivants, agissants, soient enfermés dans ces pesantes armures, tout entières modelées par les jeux de la lumière, par la valeur des accents.

D'autres aquarelles sont la réalisation de recherches différentes. Toutes témoignent d'une pensée, d'un effort de volonté, dans la poursuite d'un but nettement entrevu.

Tantôt, comme le disait Duranty, « il se baigne avec une sorte de volupté dans les mille détails de sculptures, de cadres, d'orgues, de balustrades, de chaires sculptées, sous la lueur amortie, alanguie du jour qui passe par les vitraux blancs ou grisaillés »; il s'éprend du style rococo des églises catholiques avec ses pompes, ses étincellements, ses grâces ronflantes, son opulente richesse; il en exprime comme personne la plénitude abondante et touffue; il le célèbre comme une des formes d'art où le génie allemand s'est le mieux senti à l'aise. Dans cette série, je ne saurais rien citer de plus saisissant que l'aquarelle intitulée *Un autel*. On aperçoit, à travers les barreaux chantournés d'une grille de fer, la figure ascétique, illuminée, d'un moine dont l'œil ardent s'allume sous un jet de pâle lumière; une foule dévote s'absorbe, agenouillée devant la grille, dans la contemplation de cette vision mystique. Œuvre superbe où l'intensité dramatique du sentiment se mêle si heureusement aux raffinements de la mise en scène.

Tantôt, il nous conduit d'une main sûre dans les intimités de la vie moderne. J'ai déjà cité l'aquarelle des *Projets de voyage*. Elle est d'une franchise, d'une sûreté de dessin sans pareilles. L'action se passe dans un jardin, l'été; elle est toute simple, même des plus ordinaires : au milieu de la fraîcheur d'une terrasse ombreuse, deux hommes, marquant environ la cinquantaine, deux Berlinois à la silhouette robuste, le cigare aux lèvres, dans la tenue négligée du chez soi, sont accoudés à une table de fer. Sur la table est étalée une carte qu'ils étudient tout en causant de leurs projets; quelques groupes de dames en toilettes claires animent les seconds plans. L'ensemble, des figures au paysage, est plein de concentration et d'unité. Les verts délicats des feuillages, piqués de quelques notes rouges, vibrent dans une atmosphère de pénombre, à travers laquelle filtrent gaîment



SUR LES TOITS, ÉTUDE PAR AD. MENZEL.

(Fac-similé d'un dessin de l'artiste.)

quelques chauds rayons de soleil ; les personnages sont dans tout le naturel de leurs attitudes prises sur le vif; les vêtements ont le pli des choses longtemps portées, où l'on se sent à l'aise; chaque détail de mouvement, de geste de ces deux hommes, qu'on devine parler haut, dans le laisser-aller de leur bonne humeur expansive, est étudié avec une pénétration merveilleuse. Les figures comme toujours sont des portraits. Je note en passant l'aisance des mains et des jambes dont si peu de peintres observent avec justesse les allures familières.

D'autres aquarelles, et ce ne sont pas les moins curieuses, nous révèlent un Menzel peintre d'animaux, peignant avec une tranquillité imprévue, une conscience méticuleuse au point d'en devenir timide, toutes ces bêtes charmantes, étranges ou féroces qui font d'habitude l'ornement des jardins zoologiques : un éléphant, des chameaux, des cygnes, un casoar, des pigeons, des aras, des paons, des cerfs, des ours, des lions, des tigres; tout cela vivant sous les regards de la foule désœuvrée, dans les gaîtés du plein air.

D'autres enfin, trop peu nombreuses à mon gré, nous montrent le Menzel paysagiste, toujours intéressant, quelquefois paysagiste supérieur, comme dans cette exquise *Vue de Gastein*, de 1874, où chaque accent semble imprégné de fraîcheur, de lumière et de transparence.

Les aquarelles de M. Menzel veulent être regardées de près. A distance l'intention des détails les mieux observés se perd souvent dans une égalité d'aspect un peu sourde. Le précieux du fini exige un examen attentif et l'approche des yeux. Il faut pénétrer, et non sans quelque effort, dans certaines aquarelles de M. Menzel. La *Vue de Gastein* est de ce nombre. Mais alors que de jouissances, de surprises vous attendent! Peu à peu tout devient exquis : la verdure des jardins où s'épanouit un monde de fleurs et de plantes, les clôtures en haie vive, les maisons et le haut clocher sombres sous leur toiture d'ardoise, les montagnes bleutées aux flancs desquelles traînent encore les brouillards du matin, l'air limpide, l'atmosphère reposée des Alpes aux derniers jours de l'été. Cette *Vue de Gastein* est assurément une des œuvres les plus parfaites sorties de ce pinceau puissant, qui, en ses heures de délassement, a parfois des délicatesses de fée.

III.

L'auteur des *Soldats de Frédéric le Grand* et de la *Cruche cassée* restera un illustrateur de premier ordre; mais, je l'ai dit, c'est surtout



FEMME QUI PLEURE ET FEMME QUI RIT, PAR AD. MENZEL.

(Fac-similé d'un dessin de l'artiste.)

par ses dessins qu'il prend sans effort sa place parmi les artistes les plus remarquables de la seconde moitié de ce siècle. M. Menzel semble n'être complètement à l'aise que le crayon à la main. Il a toujours sur lui une sorte de block-notes, dont la dimension ne varie guère — $0^{m}12$ sur $0^{m}20$ environ, — sur lequel, avec la méthode et la précision d'un physiologiste, il recueille au jour le jour les documents qui sollicitent sans relâche son œil, en quête de recherches et d'observations nouvelles. Le produit de ce labeur incessant forme une gigantesque collection que M. Menzel conserve avec un soin jaloux et où il trouve, comme dans une mine inépuisable, les matériaux avec lesquels il construit ses tableaux.

Les deux cent et quelques dessins au crayon qui étaient exposés au pavillon des Tuileries, ne sont qu'une très minime partie de cette collection de croquis et d'études que l'artiste a amassés pendant plus de cinquante années.

Si toutes les peintures de M. Menzel venaient à disparaître, ses dessins suffiraient à nous donner la mesure complète de sa puissante individualité. Ce qu'il a enfermé ainsi dans ses cartons de pensées et de sensations dépasse tout ce que l'on peut imaginer. C'est une profusion inouïe de renseignements, de notes prises au vol, jour par jour, qui parlent le langage le plus vif, le plus expressif. Il y a dans l'atelier de la Sigismund-strasse, à Berlin, dans des centaines de portefeuilles, des milliers de dessins qui tous ont leur signification, leur intérêt. L'artiste en tient le répertoire dans sa mémoire : tout s'y retrouve à l'heure dite.

Deux qualifications me viennent à l'esprit devant l'œuvre dessinée d'Adolphe Menzel : l'universalité et la sincérité.

Rien n'échappe à la curiosité fiévreuse de l'artiste, rien ne le laisse indifférent. Muni de son album de poche, il se promène à travers la comédie humaine; il est toujours au guet, toujours en quête d'un point de vue, d'un aspect, d'un motif, d'un geste, d'un mouvement, d'une expression, d'un détail, d'une structure, d'une physionomie. On l'a comparé à un gnôme en éveil, allant, venant, sautant, dardant sur toutes choses son regard enflammé. La taille est petite, les bras sont courts, la tête est d'une grandeur excessive pour la petitesse du corps; ajoutez à cela la vivacité de l'allure, l'adresse, l'agilité et en même temps la force puissante des mains avec l'index toujours tendu, la profondeur inquiétante de l'œil, un je ne sais quoi de brusque et de violent, et vous aurez une idée de cette singulière figure. Dans la vie extérieure il semble distrait et comme en proie

à ses visions. Vous le verrez dans la rue, monté sur une pierre, dessinant les enchevêtrements d'un marteau de porte, d'une serrure; puis il apparaîtra tout à coup dans l'ombre d'un porche d'église, relevant avec la conscience d'un archéologue les détails d'une base ou d'un chapiteau; le soir il se montrera au bal et vous le surprendrez croquant dans un coin quelque attitude qui l'aura mis en verve, se servant à toute heure, dans la rue ou dans le salon, du même calepin relié en grosse toile, du même crayon de charpentier, qu'il manie à grands coups pressés sur le papier rugueux.

Le résultat de cette constante excitation cérébrale suppose chez l'artiste un équilibre, une vigueur d'organisation exceptionnels. Le pays des de Moltke et des Bismarck nous fournit des exemples de cette vitalité énorme, que rien ne lasse, que rien n'épuise.

On devine la variété d'une œuvre ainsi poursuivie. Les représentations des êtres et des choses y deviennent si nombreuses qu'elles se classent par séries : séries de bourgeois et de petites gens de Berlin dans le train-train journalier de la vie, séries de types militaires, séries de paysans, séries de types féminins, séries de paysages, d'études d'arbres, de maisons, de fabriques, de montagnes, séries d'animaux, séries d'études de têtes, de mains, de jambes dans toutes les poses, séries d'intérieurs d'églises, séries d'ornements, de sculptures, de morceaux de style rococo, séries d'armes de toutes espèces, sans compter des séries plus spéciales comme celles exécutées en vue d'un tableau ou sous l'impulsion momentanée d'un certain ordre d'idées : études de promeneurs dans les musées, de voyageurs en wagon, études de figures en mouvement et d'accessoires pour la *Forge*, études d'Italiens et d'Italiennes pour le *Marché de Vérone*, de Frisons et de Frisonnes pour la *Cruche cassée*, etc. Et dans cette profusion, comme le remarquait si justement Duranty, « jamais d'œuvre *perdue*, jamais d'œuvre sans réflexion et qui ne concoure point à la pensée générale... » M. Menzel ne travaille pas pour faire parade de sa virtuosité, qui est incomparable et qu'il a rompue de bonne heure aux tâches les plus ardues, mais parce qu'il sent et qu'il pense, parce qu'il est tourmenté du désir insatiable d'exprimer d'une manière aussi exacte, aussi scrupuleuse que possible, par des moyens concrets et rapides, le choc que viennent de recevoir ses yeux ou son cerveau, l'étincelle qu'il a vue jaillir d'une forme ou d'un accident pittoresque.

Adolphe Menzel a aujourd'hui soixante-dix ans; il est encore en pleine verdeur de talent, en pleine activité de production. Il est le premier artiste de l'Allemagne contemporaine, le vrai fils de Dürer

et d'Holbein, l'un des peintres les plus remarquables de l'Europe et l'un des plus étonnants dessinateurs qui aient existé. Il aura rendu de grands services à l'art de son pays, que son exemple a déjà ramené au respect de la vérité. Il appartient par sa manière personnelle et par l'indépendance de ses principes aux tendances modernes. Il a réalisé avant nous, avec une netteté surprenante et sans phrases, quelques-unes des recherches qui sont inscrites au programme de notre jeune École. Il a plaidé, avec l'éloquence des œuvres, les droits imprescriptibles de la vie, de la lumière et du mouvement.

LOUIS GONSE.



ÉTUDES

SUR

LE MEUBLE EN FRANCE

AU XVIe SIÈCLE.

I.



U xvie siècle, l'art du meuble en Europe comprend six régions principales, l'Angleterre, les Flandres, la France, l'Allemagne, l'Espagne et l'Italie. Chacune de ces régions traite le bois d'une façon différente suivant son climat, ses mœurs, son génie particulier. Ce caractère persiste, avec un entêtement singulier, en dépit des changements politiques, des variations de la mode, des pénétrations étrangères. La Renaissance même a beau renverser de fond en comble la tradition de la veille, imposer son formulaire classique, son ordonnance uniforme : chaque école accepte le nouveau programme avec plus ou moins de conviction, mais à la condition de l'interpréter à sa guise, de l'adapter à son tempérament, de le traduire dans sa langue.

Quelles sont ces interprétations diverses? A quel signe les reconnaître? En d'autres termes, quelle est, au xvie siècle, la géographie du meuble en Europe? Il importe de le rechercher tout d'abord pour fixer la nationalité de chaque échantillon et faire la part légitime de la France.

En Angleterre, la Renaissance fut tardive. Malgré l'absolutisme indomptable de Henri VIII, jaloux de son rival de France et voulant à tout prix le surpasser; malgré le crédit d'Holbein qui vécut treize ans en Angleterre; malgré l'influence des Italiens Torrigiano, Girolamo da Trevigi, Benedetto da Rovezzano, chargés de la décoration des maisons royales, le nouvel art resta cantonné à la cour, sans prendre racine dans le pays. L'Anglais a le chêne sous la main et le

travaille à perfection; les charpentes de ses *halls* sont renommées. Il est resté Gothique de cœur; il en a l'esprit pratique, substantiel, amoureux du confort large et solide. La Renaissance est un caprice de grand seigneur, une mode qu'il subit sans enthousiasme, avec esprit de retour; elle ne pénètre pas, elle se juxtapose. L'École anglaise n'a pas l'unité, l'assimilation des écoles en pleine possession d'elles-mêmes, qui savent choisir à point dans les éléments nouveaux, les combiner savamment, pour en former un art neuf, rajeuni et pourtant national. Son caractère est tantôt de l'italien germanisé, tantôt du flamand bâtard, avec une pointe d'anglicisme dans les costumes et dans les têtes; car, suivant une remarque de M. de Laborde, l'Anglais, qui est un insulaire, copie exclusivement les types et les physionomies de son pays.

A la fin du XVIe siècle, à l'apogée de ce que nos voisins appellent *Elizabethan style,* il est encore assez difficile de distinguer les boiseries sortant des ateliers indigènes, et celles fabriquées par les Flamands réfugiés en Angleterre. L'École anglaise est plus rude, plus matérielle, très inférieure dans le dessin des figures; elle affectionne les attitudes grotesques, les compositions bizarres, l'ornementation excessive, surabondante. Pourtant l'ensemble a de la tenue, un certain air de grandeur somptueuse qu'on ne peut méconnaître. Le chêne est son bois favori; elle emploie quelquefois le poirier, l'ébène et la marqueterie. Les vieux inventaires mentionnent des meubles de cyprès.

Les Flandres accueillirent la Renaissance à bras ouverts. Le Flamand est très artiste et très commerçant, à la façon des Vénitiens. Il sait par expérience ce que rapporte la culture bien entendue de l'art, et s'arrange pour battre monnaie le mieux possible avec son talent. Qu'une mode nouvelle se montre à l'étranger, il la guette, s'en empare, se l'assimile, d'abord pour ne pas se laisser distancer par la concurrence, ensuite pour racheter, par le style et l'idéal qu'il emprunte au dehors, ce que son génie livré à lui-même peut avoir d'un peu trivial. La Renaissance trouvait en Flandre un sol préparé de longue main par les princes de la maison de Bourgogne, élevés à la cour de France, passionnés pour le luxe et pour les belles élégances. Marguerite d'Autriche continua ces traditions intelligentes et favorisa le mouvement par son exemple, son goût et ses libéralités. Corneille Floris introduit l'ornementation italienne à grotesques et à broderies; Pierre Coeck, architecte et peintre de Charles-Quint, traduit et popularise les œuvres de Vitruve et de Serlio; des graveurs habiles approvisionnent les ateliers de modèles nouveaux; et les

sculpteurs sur bois se multiplient pour embellir le palais et l'église, la maison de corporation et la maison de ville, le château du seigneur et le logis du bourgeois.

Gothique de race, charpentier par excellence, le Flamand reste fidèle au chêne. Il sait en tirer parti, sauver son aspect un peu rude et sévère par l'abondance et la variété de l'imagination, l'appropriation ingénieuse des formes, l'entrain de l'outil et la correction du dessin. Ses figures, un peu courtes et trapues, n'ont pas le réalisme allemand, la distinction française, la grande allure

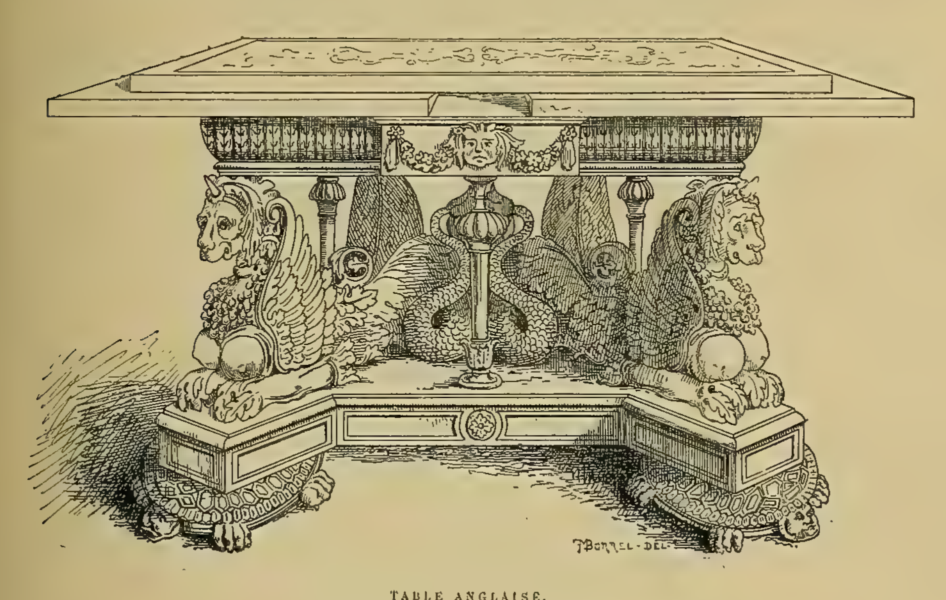


TABLE ANGLAISE.

(Ancienne collection du duc de Devonshire.)

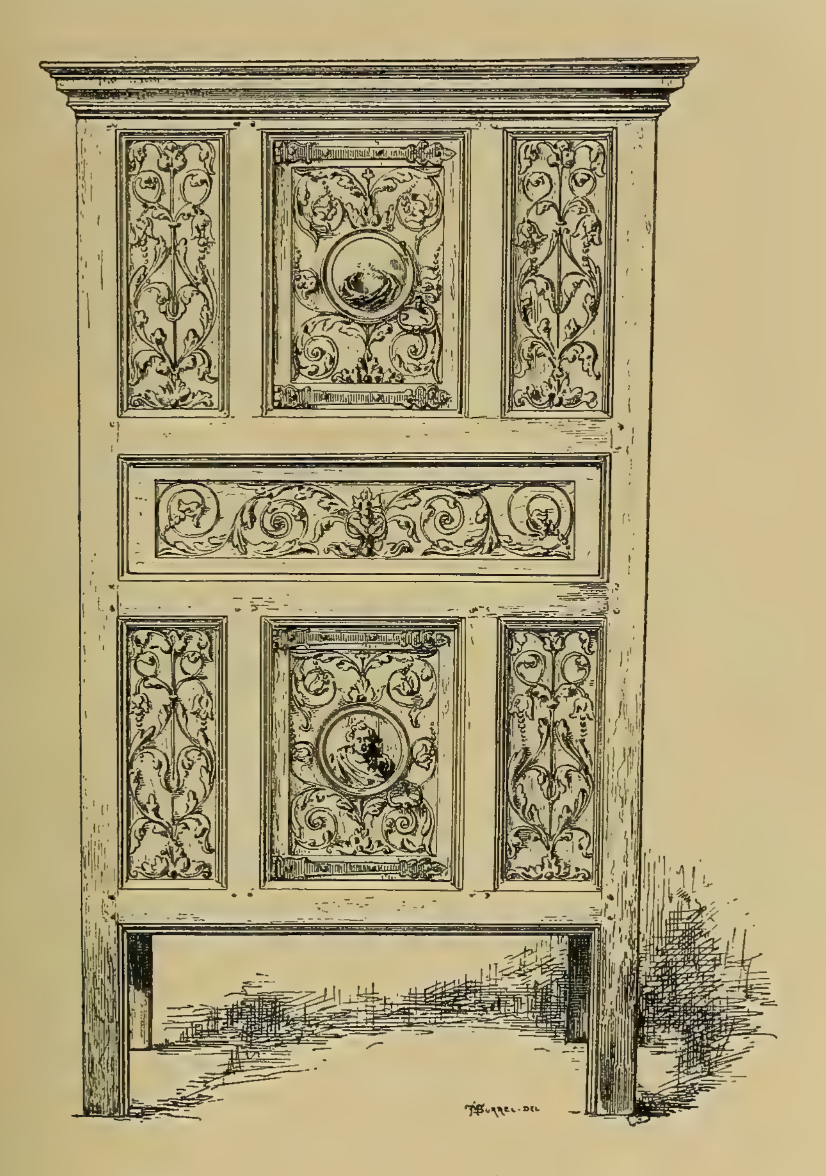
italienne ; elles sont pleines, bien nourries, souriantes, expressives, d'un naturalisme exquis. La Renaissance flamande parle espagnol, allemand ou français, suivant la mode, et si couramment qu'on ne distingue pas toujours de prime abord l'accent du pays. Mais, aux mauvais jours de la décadence, le tempérament national reprend ses droits : l'école, pleine de vie et de sève à ses débuts, large et plantureuse dans sa maturité, s'alourdit en vieillissant. Vriese imite pesamment les délicatesses de Ducerceau. Goltzius le suit de près avec ses figures ronflantes, boursouflées. L'artiste travaille de pratique; la décoration est monotone. Partout des cuirs échancrés, recroquevillés, des imitations de bois découpé. Bientôt l'ébène et les essences de couleur, importées des Indes, arrivent sur le marché, et le

commerce fabrique ces meubles immenses, monuments de menuiserie massive, encombrés de pointes de diamant et de moulures guillochées. Le XVIe siècle a dit son dernier mot.

Le Flamand est le commis voyageur le plus affairé de la Renaissance; on le rencontre partout, en Angleterre, en Italie, en Allemagne, en France, en Savoie; mais l'Espagne est sa terre de prédilection. Singulière affinité entre deux peuples si opposés de race, de génie, de climat. Depuis Van-Eyck qui fut envoyé en Portugal par Philippe le Bon pour faire le portrait de la fille du roi Jean, les Pays-Bas n'ont cessé d'exporter dans la péninsule des peintres, des sculpteurs, des tapissiers, des livres d'art, des recueils d'ornements gravés, et Juan de Arphe gourmande ses confrères qui ne cessent de copier les *papeles y estampas flamencas y francesas;* car la France figure pour une bonne part dans l'invasion étrangère.

L'Espagnol a reçu la Renaissance après coup et de seconde main. Isolé dans sa péninsule, séparé de l'Italie par la mer, casanier de sa nature, il ne s'est point pressé de l'aller chercher à la source, et les Italiens ne sont venus que plus tard l'importer chez lui. C'est en 1520 seulement que Berruguete, le premier, rapporta dans sa patrie l'art nouveau qu'il avait appris dans l'atelier de Michel-Ange. Jusque-là l'école, menée par un Bourguignon, Philippe Vigarny, le meilleur sculpteur sur bois de l'Espagne, reste franchement gothique. A Berruguete succède un autre élève de Michel-Ange, Nicolas Bachelier de Toulouse, « grand et fier sculpteur en sa manière, dit un ancien, architecte et ingénieur si habile qu'un roy d'Espagne le demanda au roy de France ». Malgré l'influence de ces deux maîtres, l'art indigène conserve une saveur de terroir bien prononcée. Depuis que notre ami le baron Davillier a publié sur l'art industriel en Espagne ces belles recherches que la mort est venue interrompre avant l'heure, une nuée de collectionneurs et de marchands s'est jetée de l'autre côté des Pyrénées. Les fouilles ont été brillantes, des quantités de meubles, de boiseries, de stalles et de retables sont entrées dans les collections parisiennes; on a pu reconstituer la physionomie de cette école si peu connue, marquer ses traits et lui faire sa place. Si les attitudes tourmentées, l'anatomie excessive, les effets musculaires rappellent les leçons de Michel-Ange, les types restent franchement espagnols; l'œil est fouillé d'un coup profond et sûr qui fait ressortir l'arcade sourcilière; les jambes et les bras se terminent en feuilles ou en volutes d'un tour particulier. Les bois peints et dorés sont traités avec une grande recherche et des raffinements de déco-

ration qui dénotent un art achevé. Le noyer espagnol, d'un grain serré, a l'épiderme singulièrement poli et lustré. Le cèdre, le cyprès



ARMOIRE FLAMANDE, XVI[e] SIÈCLE.

et le pin servent principalement pour les figures. Quant au chêne, que l'Espagne produit en très petite quantité, le peu que l'on emploie par exception se tire de Flandre ou d'Angleterre.

La Renaissance allemande débute sous le patronage d'Albert

Dürer. « Par l'influence puissante, par l'exemple fécond de ce grand artiste, dit M. de Laborde, l'Allemagne renouvela ses ateliers de peintres, de sculpteurs, de graveurs, qui répandirent dans les œuvres d'art et d'industrie de toute nature, depuis le tableau et la statue associés à l'architecture jusqu'aux moindres ustensiles de la vie privée, les mille combinaisons, les idées ingénieuses dont son enseignement et ses ouvrages étaient la source. Déjà l'influence des Flandres avait répandu dans l'industrie allemande cette disposition artiste; mais il était réservé à Albert Dürer de la développer au plus haut degré. La gravure sur bois et sur cuivre fut, pour lui et pour ses élèves, un puissant moyen de propagation, et ils en usèrent tous largement pour défrayer les ateliers de toutes les industries des modèles variés de leur inspiration ingénieuse. »

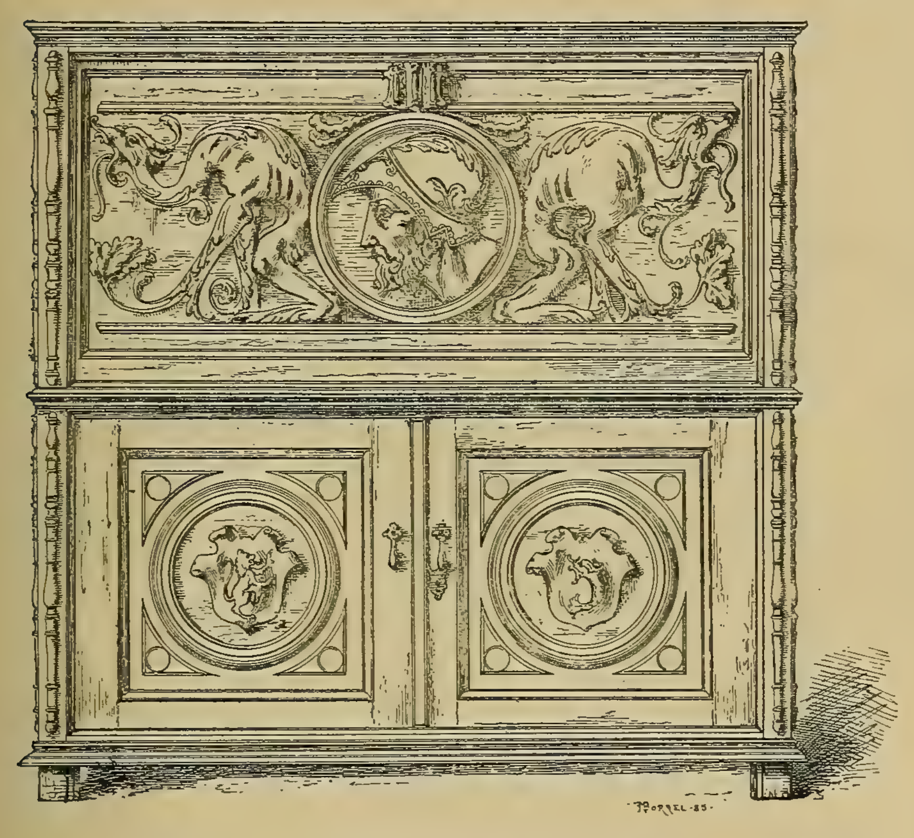
L'Allemand trouvait, chez lui ou chez ses voisins, le chêne abondant et d'excellente qualité. Ses huchiers étaient habiles, ses ateliers florissants; ils ont produit une quantité considérable de meubles, de charpentes, et de décorations intérieures. L'étude de ces modèles, complétée par les estampes des ornemanistes contemporains, permet de suivre l'histoire de l'art du bois en Allemagne, depuis les beaux jours de la Renaissance jusqu'aux excès de la dernière heure, depuis Albert Dürer jusqu'à Dietterlin.

L'Allemand est un Gothique impénitent; la Renaissance ne l'a pas touché de sa grâce. Il l'accepte à contrecœur, la rudoie, la disloque, alourdit ses profils, dénature et surcharge ses proportions. La facture allemande a des traits qui sautent aux yeux tout d'abord : des figures crispées, des laideurs de parti pris, un luxe d'ornements compliqués, travaillés jusqu'au tour de force, les feuillages recroquevillés, les draperies fouillées, cassées à outrance. Les mains s'allongent noueuses et maigres, les cariatides se déhanchent, les figures se jettent violemment hors du cadre. L'ensemble est tourmenté, laborieux, touffu, tumultueux. Point de goût, mais une verve intarissable; point de grâce et d'abandon, mais l'allure mâle, robuste, passionnée; une recherche extrême de l'effet, du caractère, de l'expression, une puissance indiscutable.

Ce réalisme exubérant, contenu par le génie d'Albert Dürer, tempéré par l'infiltration italienne, a produit des œuvres pleines de saveur et, pendant plus d'un demi-siècle, l'école, entraînée par l'impulsion première du maître, marche encore grâce à la vitesse acquise. Mais le jour où sans élan, sans chef et sans contrepoids, l'art n'a plus à compter que sur lui-même, il s'abandonne à la

remorque des Flamands et des Italiens de la décadence. L'Allemagne a fini son rôle ; elle garde encore son accent, elle n'a plus ni école, ni artistes.

L'Italie est bien pourvue ; rien ne lui manque pour se faire reconnaître : une physionomie expressive, une grande famille, une renommée universelle, des preuves historiques et un archiviste



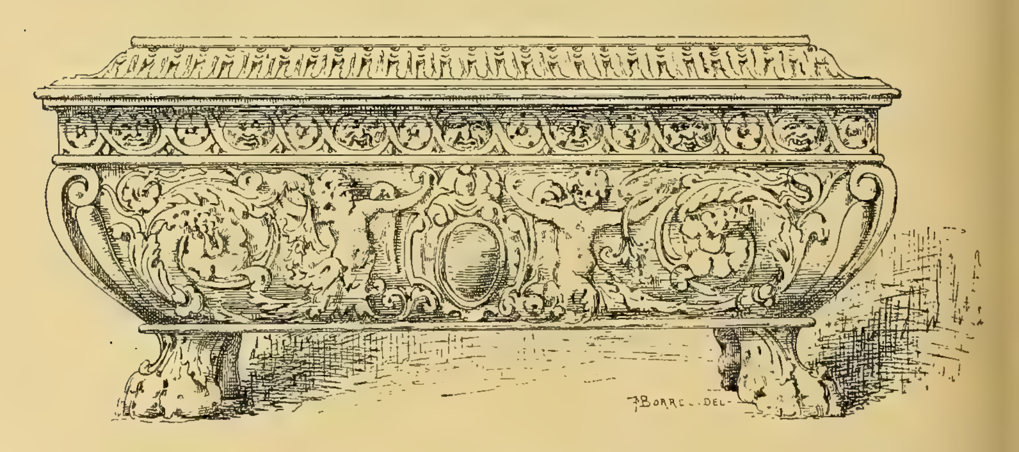
BUREAU ESPAGNOL, XVIe SIÈCLE.

(Appartenant à M. Spitzer.)

inappréciable, Vasari, qui a tout recueilli et ne vous laisse jamais à court.

L'Italien — nous parlons de l'Italien du centre et du midi — n'est pas comme l'Espagnol, un Gothique de la veille qui se laisse transfuser du sang flamand dans les veines. Il a vu passer le gothique sans lui faire d'avances et l'accepte faute de mieux, mais pour un temps et sous bénéfice d'inventaire. Il ne possède ni chêne, ni maisons de bois, ni combles en pointe, partant point de charpentes

ouvragées. Ses bois habituels sont le noyer, le châtaignier, avec le sapin pour les bâtis et pour les fonds; l'ébène, le cyprès et le cèdre pour le mobilier de luxe. Homme extérieur, recevant peu et n'ayant guère besoin de cheminées, il laisse aux gens du Nord les sièges hospitaliers pour la causerie au coin du feu; chez lui, le dressoir et la table à rallonges sont des exceptions. Son matériel sera plus décoratif que pratique : des rangées de *cassoni* somptueux, recouverts de tapis et servant de sièges, des tables et des cabinets délicatement ouvragés, des buffets provisoires installés sur tréteaux et par étages, pour mettre en valeur l'éclat de ses majoliques, et la splendeur de



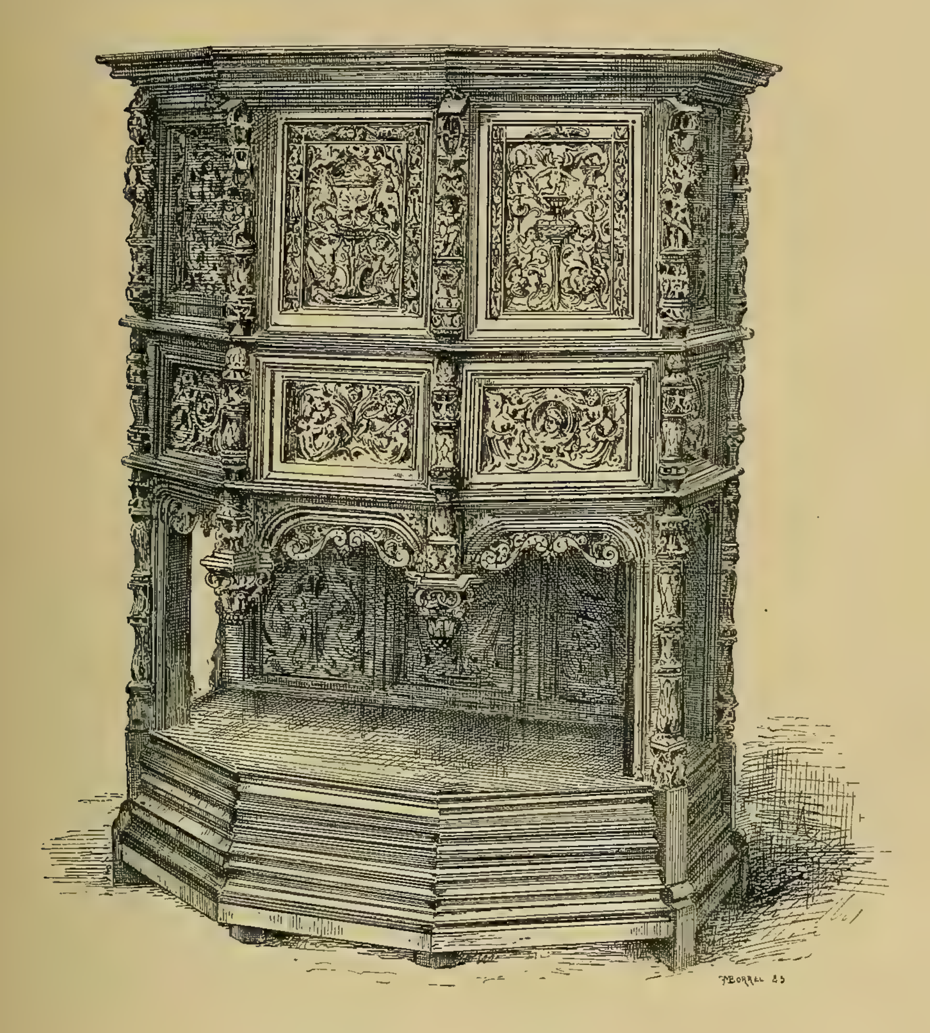
COFFRE OU CASSONE ITALIEN, XVIe SIÈCLE.

(Ancienne collection Simonetti.)

son orfèvrerie, un mobilier *da pompa* enrichi de marqueteries, de peintures et de dorures, avec un étalage de velours et de damas, de courtines, de tentures et de coussins, pour accompagner ses fêtes brillantes et meubler ses longues galeries.

Au XVIe siècle, comme au siècle précédent, l'arc de triomphe et le sarcophage romains continuent à servir de types pour la construction du meuble. L'ordonnance antique est plus que jamais de rigueur avec les arabesques et le pilastre *à candélabre* introduits depuis longtemps dans la décoration, mais renouvelés et popularisés par le grand nom de Raphaël. A l'ancienne marqueterie composée de petits cubes de bois naturel, taillés géométriquement, succède la marqueterie de bois colorés formant des tableaux de perspectives et des personnages. Les meubles sculptés sont peints ou dorés au bruni et en plein.

Mais « à force de subtiliser, *assottigliandosi gl' ingegni*, suivant le mot de Vasari, on en est venu à imaginer de nouveaux enrichissements ; on sculpte le noyer que l'on rechampit d'or, ce qui produit



DRESSOIR ALLEMAND, XVIe SIÈCLE.

(Appartenant à M[me] la comtesse d'Ivon.)

une décoration d'une grande opulence, ou bien on peint à l'huile sur les meubles de belles histoires qui font connaître la magnificence du propriétaire et l'excellence du peintre [1] ». L'Italie a fabriqué de la sorte, en quantité prodigieuse, des lits, sièges, cadres, soufflets,

1. Vasari, *Vita di Dello*.

torchères et surtout des coffres que le commerce parisien ne cesse d'importer depuis une trentaine d'années, sans que la provision paraisse épuisée. La plupart de ces meubles sont taillés vivement, à l'effet, d'un ciseau large, souple, expéditif, sûr de lui-même et rompu à toutes les roueries du métier.

La décadence italienne est rapide. Vers la fin du siècle, les formes deviennent bizarres, maniérées, recherchées. L'artiste pousse à l'extrême l'imitation des temples et des arcs de triomphe; il néglige la menuiserie, abuse des bois tendres qui permettent les méthodes sommaires et la sculpture de pacotille, et prodigue la décoration jusqu'à ne laisser aucun repos à l'œil. L'ancienne marqueterie de bois fait place aux incrustations d'ivoire, de nacre et d'écaille, de pierres précieuses et de marbre de couleur, chargées d'applications ciselées d'argent ou de bronze doré.

En somme, chez nos voisins, « on peint le bois, on le dore, on le déguise de mille manières ; on le revêt de marqueterie, de placages, d'ivoire et de pierres dures ; au pis aller, on le sculpte sur toutes les faces plutôt que de le laisser apparent. Il faut bien l'habiller un peu, ce plébéien; quelle mine ferait-il sans toilette parmi les marbres et les bronzes, les pièces d'orfèvrerie et les cristaux de roche, les verres de Venise, les jaspes et les porphyres? Chacun s'évertue à le dénaturer, à lui faire dire plus qu'il n'en sait : Florence le couvre de mosaïques, ou lui donne des poses héroïques ; Venise le contourne en crossettes, en cuirs, en volutes, rehaussés d'or ; Milan l'enveloppe d'ébène et d'ivoire ; Sienne le découpe à perfection, mais d'un outil sec, mince, froid, tranchant, l'outil d'un ciseleur qui veut montrer son savoir-faire[1] ».

Les Italiens ont excellé dans l'art du bois, comme en tout; mais ils l'ont compris à leur manière. Chez eux l'art du bois consiste à le dissimuler, chez nous à le faire valoir.

EDMOND BONNAFFÉ.

(La suite prochainement.)

1. *Gazette des beaux-arts*, t. XXV, 2e période, p. 246.





NOTES ET RENSEIGNEMENTS INÉDITS

SUR

PRUD'HON ET SA FAMILLE.

I.



Comme il advient de toutes les grandes personnalités, plus on écrit sur Prud'hon, plus il reste à parler de lui.

Quand parurent nos trois articles sur l'illustre Maître et sur Mlle Mayer, son élève [1], nous pensions avoir glané dans un champ à peu près épuisé par nos prédécesseurs, et voici qu'aujourd'hui, grâce aux annales de l'Académie de Màcon, d'une part, grâce surtout à un volumineux dossier de lettres inédites que nous devons à la libéralité de la famille, nons sommes en mesure d'apporter au public toute une moisson de renseignements nouveaux.

Parmi ces documents, plusieurs serviront à rectifier des erreurs biographiques commises jusqu'à ce jour; un plus grand nombre nous montrera Prud'hon dans ses rapports avec ses enfants, avec Mlle Mayer, sa bonne étoile et son soutien aux temps d'épreuve.

1. *Gazette des beaux-arts*, mai, octobre et décembre 1879.

Ainsi que dans notre précédente étude, nous n'avons d'autre prétention, d'ailleurs, que d'apporter une modeste pierre au monument érigé par le pays à la mémoire du Maître.

II.

Avant de dépouiller notre intéressant dossier, il importe de mettre en lumière les renseignements qui nous sont fournis, soit par les *États de Bourgogne*, soit par les archives de la petite ville de Cluny, patrie de l'artiste.

C'est au mois de septembre 1775 que Prud'hon perdit son père, dont l'enterrement eut lieu le 12. Quatre mois plus tard, sa mère s'éteignait à son tour, ne laissant à l'orphelin d'autre appui que des frères et sœurs, chez lesquels il trouva moins d'affection et plus d'indifférence que chez des étrangers.

Nous pourrions, à ce propos, rappeler les bontés du curé Besson, de Mgr Moreau, de M. Devosge, et du baron de Joursanvault, les premiers protecteurs de Prud'hon adolescent; mais ces personnages sont connus du lecteur et la promesse que nous lui avons faite de nous renfermer dans l'*inédit* nous oblige à les passer sous silence.

La première délibération des *États de Bourgogne*, concernant Prud'hon, est datée du 17 mai 1774 ; elle porte que, sur la proposition de Mgr l'évêque de Màcon, chef et président né des États et pays... « il a été unanimement arrêté que Pierre Prudon sera envoyé à Dijon pour fréquenter assidûment l'école de dessin, se perfectionner dans cet art... à la charge, par lui, de venir enseigner le dessin à Màcon, pour les appointements qui lui seront fixés..... et que la province fera la dépense relative à l'école de dessin où il est envoyé, laquelle dépense sera pareillement payée par le trésorier des États sur les mémoires certifiés du directeur de l'école ».

Dans la seconde délibération (8 février 1775), où sont confirmées les dispositions précédentes, il est ajouté que... « pour encourager les talents dudit jeune homme, qui se développent d'une manière aussi surprenante que satisfaisante, il lui est accordé une gratification de vingt-quatre livres, laquelle somme lui sera payée par le trésorier des États ».

Vingt-quatre livres! Il paraît que Prud'hon sauta de joie en touchant ce gros trésor, dont il courut faire part à ses parents, à sa mère surtout, qu'il adorait!

La troisième délibération, datée du 8 février 1776, qui constate chez l'écolier « les talents les plus décidés », lui attribue une nouvelle gratification de cinquante livres. Et, dans la quatrième séance (28 février 1777) : « Mgr l'évêque-président ayant annoncé que le sieur Prudon, natif de Cluny, avoit remporté le premier prix et qu'en conséquence il avoit obtenu la médaille d'or..., la Chambre, pour l'encourager et lui donner des marques de sa satisfaction, lui accorde une gratification de cent vingt livres qui lui sera payée par le trésor des États, lequel demeure en outre autorisé à payer et acquitter le montant de la pension et de l'entretien dudit sieur Prudon. »

On voit, par les pièces résumées ci-dessus, de quel secours moral et matériel furent les États de Bourgogne pour le peintre à ses débuts. On remarque aussi que ce dernier y est désigné simplement sous les noms de Pierre Prudon. Ce n'est pas, en effet, avant le 12 juin 1778 que l'artiste signa des actes authentiques du prénom de Paul. Quant à l'altération de son nom de famille, elle est postérieure à 1780.

Il nous reste, avant de clore ce chapitre, à fournir deux documents biographiques d'une certaine valeur.

Le premier est l'acte de baptême de Jean, fils aîné de notre artiste, dont on ignorait la date de naissance :

« Du 27 février 1778, baptême de Jean, né à Cluny le 26 dudit mois, fils légitime de Pierre Prudon, élève de l'Académie de peinture à Dijon, et de demoiselle Jeanne Pennet, son épouse. »

Si, maintenant, on rapproche cette dernière date de celle du mariage de l'artiste (17 février 1778), on conçoit qu'il n'y avait pas de temps à perdre pour régulariser l'état civil de l'enfant et combien l'excellent curé Besson avait raison de précipiter la noce.

Le second document comble un oubli relatif à la postérité du Maître. Tous les biographes mentionnent, en effet, cinq enfants, tandis qu'en réalité Prud'hon en eut un sixième, qui, pour avoir peu vécu, n'en fit pas moins son apparition dans ce monde. C'est Jean-Baptiste-Anne, baptisé le 7 mai 1780 et qui mourut le 11 août de la même année, deux mois avant le départ de notre peintre pour Paris.

III.

Nous voici arrivés aux lettres inédites qui constituent le principal intérêt de ce travail. Elles émanent tant de Mlle Mayer que de Prud'hon

et de ses enfants, et présentent la famille sous son aspect le plus intime et le plus vrai. Par elles seront appréciés tous les caractères à leur juste valeur; mais, auparavant, donnons, en la rectifiant et en l'accompagnant de nouvelles notes biographiques, la liste des enfants de l'artiste. Outre que jusqu'ici on l'a fournie incomplète ou inexacte, elle est indispensable à l'intelligence des pièces qui vont suivre :

Prud'hon eut six enfants de sa femme Jeanne Pennet, cinq garçons et une fille :

1° Jean, né à Cluny le 26 février 1778, mort à Toul en 1837;

2° Jean-Baptiste-Anne, né à Cluny le 6 mai 1780, mort le 11 août de la même année;

3° Jacques-Philippe, né à Paris le 30 avril 1791, élève à l'École de Saint-Cyr en 1809, mort en 1812, pendant la campagne de Russie;

4° Eudamidas (que dans la famille on appelait Hippolyte), né à Paris le 8 décembre 1793, élève à l'École polytechnique, démissionnaire en 1815. Médecin, par la suite, il exerça à Toul, puis aux Ternes et à Fontaine-la Guyon (Eure-et-Loir). Retiré durant ces dernières années à Neuilly, rue de Villiers, n° 21. C'est là qu'Eudamidas Prud'hon expira le 12 décembre 1879;

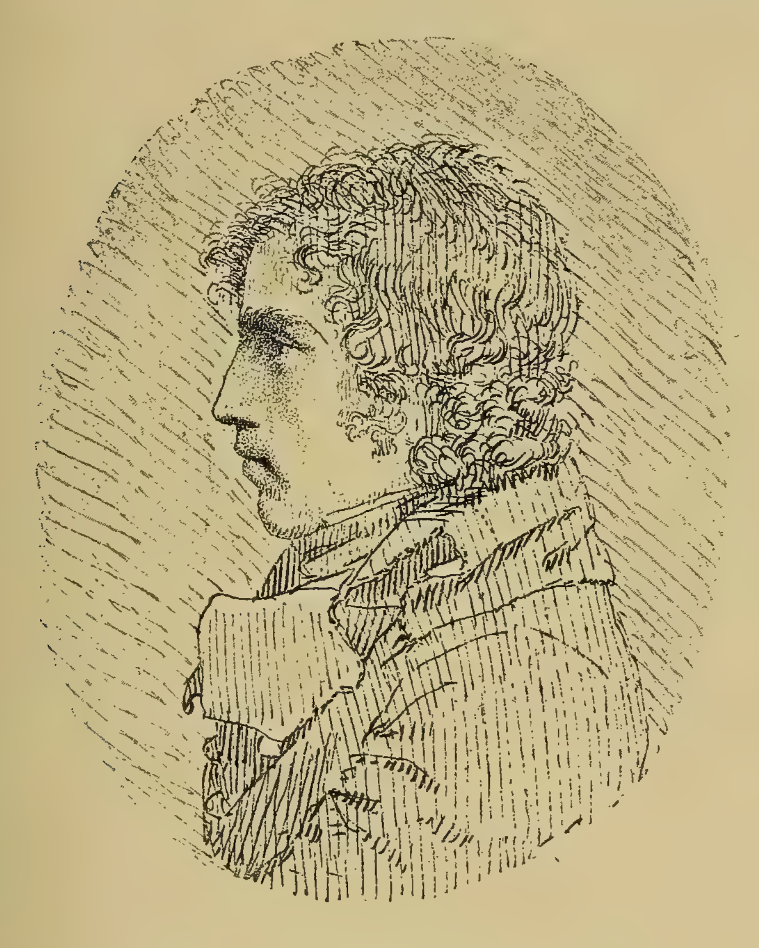
5° Pierre-Nicolas-Philopœmen, né à Rigny (Haute-Saône), le 29 juin 1795. Élève à l'École de Brest en 1811, aspirant de marine en 1815 et licencié en 1816, il partit pour l'île Bourbon où il entreprit le commerce des spiritueux. Contrairement aux assertions des biographes qui le font mourir en 1821, Philopœmen vécut au moins jusqu'à la fin de 1824, puisque, le 20 juillet de cette même année, il écrivait encore une longue lettre à sa sœur. Quoi qu'il en soit, il fut enlevé à Saint-Denis, capitale de l'île, par la fièvre jaune. Pierre-Nicolas-Philopœmen, qu'on désignait dans l'intimité sous le nom de Philos, signait comme son père P.-P. Prud'hon.

6° Émilie, née à Paris le 3 novembre 1796, fut élevée à Écouen comme fille de légionnaire. Elle se maria en premières noces avec Gabriel Deval, négociant en vin, mort à Lorient le 2 septembre 1845; en secondes noces, avec Christophe Demange, qui habitait Metz, rue des Jardins, n° 14, et, enfin, en troisièmes noces (29 septembre 1856), avec M. Quoyeser, encore existant et retiré à Asnières où il demeure aujourd'hui. C'est dans cette dernière résidence qu'Émilie mourut le 17 novembre 1879, vingt-cinq jours avant son frère Eudamidas. Ainsi s'éteignait sans postérité la nombreuse famille de Prud'hon!

Ces préliminaires terminés, nous ouvrons le dossier qui est entre

nos mains. Par ordre de date se classe la correspondance de Jacques Prud'hon avec sa sœur Émilie. Elle remonte aux années 1809 et 1810, époque où le troisième fils de notre artiste était à Saint-Cyr.

De tous les enfants de Prud'hon, ces deux derniers étaient les mieux doués, les plus semblables à leur père, sous le rapport du cœur



PORTRAIT A LA PLUME DE PRUD'HON, PAR LUI-MÊME.

(Dessin appartenant à M. Bellanger.)

et des qualités naturelles ; aussi furent-ils unis par une étroite affection. « Écris-moi, écris-moi le plus souvent possible, répète à chaque instant le saint-cyrien ; ne fais pas comme tes frères qui ne mettent aucune activité dans leur correspondance... » Et, prêchant d'exemple, Jacques multiplie ses lettres, donne mille détails sur la vie militaire, adresse à sa sœur d'incessantes questions sur sa santé, ses occupations,

ses progrès à Écouen. Mais c'est surtout quand il parle de son père que son style s'échauffe et s'attendrit : « Nous n'aurons pas cette année, écrit-il le 30 décembre 1809, le bonheur de presser ensemble notre père dans nos bras et nous ne pourrons jouir de cette joie que séparément. Je me console en pensant que, s'il vient à Saint-Cyr avant d'être allé te voir, je le chargerai de te prouver toute l'amitié d'un frère pour sa sœur, commission dont il s'acquittera, j'en suis sûr, avec autant de plaisir et avec toute la tendresse que je serais capable d'y mettre. Dans le cas contraire, le plaisir ne sera pas moins vif lorsque je penserai que tu l'as pressé sur ton cœur et que tu lui as donné un baiser pour moi. Je chercherai avidement à en retrouver la trace... »

Pas une épître qui ne soit expansive : « Je te prierai, dit-il quelque part, de m'envoyer une mèche de tes cheveux. Tu les mettrais tout bonnement dans ta lettre et moi je les enverrais à mon père, afin de les faire arranger... » Cet excellent Prud'hon ! Il lui arrivait bien quelquefois de perdre ou d'égarer dans ses poches les lettres que ses enfants lui confiaient. Ceux-ci s'en plaignent doucement, mais ils l'adorent quand même et n'en veulent qu'à son art, cause première de ses distractions et de ses trop rares visites : « J'ai reçu des nouvelles de mon père, écrit Jacques, le 20 février 1810. Il travaille toujours à force ; je ne sais quand jouir du plaisir de le serrer dans mes bras. »

Bornons ici nos citations de crainte d'être entraîné trop loin.

Le jeune saint-cyrien était des mieux notés à l'École où ses examens lui avaient successivement valu les galons de caporal et ceux de fourrier. En octobre 1810, il n'ambitionnait plus que l'épaulette, « cette chère épaulette qui devait lui permettre d'embrasser une sœur dont il était séparé depuis un siècle ». Hélas ! il ne jouit pas longtemps du grade tant souhaité. Deux ans plus tard, la mort, arrachant le nouvel officier à l'amour des siens, brisait inopinément sa carrière.

Émilie fut inconsolable. Sans cesse, par la suite, elle évoquait le souvenir de son frère bien-aimé et nous l'avons vue, à l'âge de quatre-vingt-deux ans, pleurer à chaudes larmes en nous parlant de lui.

IV.

La succession des années place maintenant sous nos yeux trois lettres du Maître, dont nous donnerons au moins la première *in extenso*.

Elle est adressée à Émilie, encore pensionnaire à Écouen, et nous a séduit par sa douce résignation et sa morale pleine de paternelle bonhomie.

Paris, ce 16 novembre 1815.

Je suis tout aussi contrarié que toi, ma chère enfant, de l'ordre donné à madame la surintendante de ne laisser sortir aucune de ces demoiselles. Je suis privé par là du plaisir de t'avoir de temps à autre pour quelques jours avec moi. Cette privation est pénible pour toi, je n'en doute pas; mais que faire, ma chère amie, dans la position où je me trouve et que tu peux concevoir très bien? Que faire? Se résigner jusqu'à ce qu'un moment plus heureux amène pour toi un changement de situation.

Tu n'es pas seule à plaindre. Tu n'es pas malheureuse, de fait, puisque rien ne te manque. Dans une circonstance comme celle-ci, si fâcheuse pour tout le monde, la raison veut qu'on ne se plaigne pas. Prends-moi pour exemple. Toute ma vie s'est passée dans les privations, accompagnées de chagrins amers. J'ai su les supporter en grande partie pour vous. Si je me fusse laissé abattre par mes peines, mon travail en eût souffert et c'est mon travail qui pouvoit seul pourvoir à vos besoins.

N'oublie pas, ma chère enfant, que, née sans fortune, cet état nécessite un travail qui suffise à tes besoins. Tu es d'âge à le sentir. Du moment que je recevrai l'ordre de te retirer, je chercherai les moyens d'utiliser tous tes instants, soit en te mettant dans le commerce, soit en ayant quelqu'un près de toi et de moi qui te trace la route à suivre pour atteindre ce but. Si je suis forcé de le faire sous peu, ce sera d'autant plus pénible, dans le moment présent, que je n'ai pas, par devers moi, ce qu'il faut pour faire face aux frais que cela m'occasionneroit. Comme je suis persuadé qu'en me disant ta pensée tu étois pénétrée de l'idée que tu t'adressois à ton meilleur ami, c'est aussi à ce titre que je te confie ma situation. Et, présumant que tu sentiras tout ce qu'il en est, tu attendras, avec une patience douce, un instant plus favorable et qui soit plus en rapport avec l'affection que je te porte, qui est celle d'un père et d'un ami.

PRUD'HON, père.

Ton frère Philos part mardi prochain. J'irai te voir avec lui dimanche. Il a le désir de t'embrasser et de te faire ses adieux.

Ta bonne amie (Mlle Mayer) est bien contrariée aussi de cet ordre survenu si mal à propos. Elle en est peinée pour tous trois. Elle t'embrasse de cœur et de pensée.

Cependant quatre ans se sont écoulés. Émilie, sortie du couvent, est sur le point de se marier. Son père répond à la demande de M. Deval une épître grave et émue dont nous détachons les passages suivants :

Paris, 25 août 1819.

Monsieur,

J'ai eu l'honneur de recevoir votre lettre le 15 de ce mois. Je me fais un plaisir et un devoir d'y répondre. Si je me suis permis d'y apporter quelque retard, la cause vient de mes occupations très pressées en ce moment.

Monsieur votre fils, en vous écrivant, n'a fait qu'un récit exact, relativement à ce qui me concerne. Quant à lui, les renseignements que j'ai pris sur sa personne ont été à ma satisfaction. J'ai donné volontiers mon consentement à l'alliance qu'il désire contracter avec ma fille et je verrois cette union avec intérêt, malgré qu'elle ne présente pas pour moi un entier contentement, par suite de l'éloignement de ma fille. Dans la raison, je le désire; n'entrevoyant leur bonheur, sous le rapport de la fortune, que dans quelques années, j'ai plus de sécurité de les savoir près de vous, d'autant que monsieur votre fils aura en votre personne un guide sage et sûr dans les affaires, qu'il n'auroit pu trouver en moi, qui y suis totalement étranger.

... Étant jeunes tous deux, habitués l'un et l'autre à l'ordre et à l'économie, il y a tout lieu d'espérer que nous verrons le ménage prospérer, d'après leur bon accord et, surtout, l'activité de monsieur votre fils.

Ce que je désire et espère, de mon côté, c'est que ma fille, par sa conduite envers vous et son mari, se rendra digne de partager les sentiments de tendresse que vous avez pour monsieur votre fils, et que nous n'aurons fait, pour ainsi dire, en eux, qu'un échange de sexe; moi, d'un fils de plus, comme vous d'un troisième enfant.

Veuillez agréer, monsieur, les sentiments d'estime particuliers que vous m'inspirez et le titre d'allié que j'adopte avec satisfaction.

Le mariage est accompli et les nouveaux époux habitent Lorient où Prud'hon va écrire à son gendre une lettre très longue et très sympathique à laquelle nous ne ferons encore que des emprunts, afin de nous renfermer dans notre programme. Elle est datée de Paris, 14 mai 1820 :

Il y a bien longtemps, mon cher Deval, que je n'ai correspondu directement avec vous, malgré le plaisir que j'aurois à le faire, comme vous devez le croire. Mais vous savez qu'à cet égard je suis un peu paresseux, et, de plus, fort occupé; choses toujours nuisibles à un entretien qui seroit cependant doux à mon cœur, car celui qui contribue au bonheur de ma fille partage, avec elle, la moitié de mes affections; aussi ne doutez pas de tout l'intérêt que je prends pour tout ce qui vous touche.

La santé de ma fille est très bonne, à ce qu'elle nous écrit; il n'en est pas de même de la vôtre qui paroît altérée par l'effet d'un rhume... J'espère bien que vous aurez consulté le médecin et que l'exécution de ce qu'il aura ordonné s'en sera suivie... Au milieu de l'occupation, il ne faut pas oublier la santé. Elle est d'autant plus précieuse que, sans elle, tout autre bien disparoît. Adieu projets, adieu fortune, adieu jouissances; plus d'espoir sans cet heureux don de nature et de la sagesse. Ainsi, mon cher Deval, profitez de la leçon. Modération dans le travail comme dans le plaisir afin que tout soit pour le mieux.

Il paroît, d'après votre lettre du mois de février et la dernière de ma fille, que vous faites déjà quelques affaires productives. J'en suis d'autant plus satisfait qu'elles sont bien languissantes et bien difficiles; plus encore depuis trois mois. Vous croyez sûrement assez à mon amitié et à ma justice pour penser que je n'oublie pas mes engagements envers vous. Les circonstances ne me favorisent pas

assez pour accélérer l'instant de les remplir. Espérons, cependant, mon cher Deval, que le travail et la Providence viendront à l'appui de ma bonne volonté...

Embrassez bien tendrement ma fille pour moi. Je lui envoie une lettre de Philos et les baisers fraternels d'Hippolyte. Mille amitiés de toutes ses amies.

V.

Nous retournons un peu en arrière pour analyser la correspondance de ce même Philos, ou plutôt Philopœmen, dont parle Prud'hon et qui, savons-nous, s'est embarqué à la fin de novembre 1815 comme aspirant de marine. Licencié l'année suivante, il est aujourd'hui à l'île Bourbon, d'où il écrit à sa sœur.

Nous détacherons de sa volumineuse correspondance les seules lignes propres à nous édifier sur son caractère, sur celui de ses frères, enfin sur l'antipathie de tous contre Mlle Mayer, la bienfaitrice pourtant et le bon génie de la famille.

Disons-le tout d'abord, il ressort de ces longues épîtres que Philopœmen était un brave et digne garçon ; franc, expansif, entreprenant, mais quelque peu brouillon et passablement illettré. Installé à Saint-Denis, dès l'année 1819, pour y faire le commerce, le jeune colon commençait à prospérer quand un accès de fièvre jaune l'emporta.

Grâce à ses lettres, dont la première est datée du 28 juillet 1819, nous assistons à ses débuts, nous sommes les confidents de ses difficultés, de ses espérances et de ses succès ; car il dit tout à sa sœur, comme à son père qu'il aime de toute son âme : « Ma chère bonne amie et sœur, s'écrie-t-il au milieu d'une épître très expansive, je ne puis trouver d'expressions assez fortes pour te marquer combien j'ai éprouvé de plaisir en recevant ta lettre !... » C'est qu'Émilie, pas plus que Prud'hon, ne l'oublie !

Quant à Jean et à Hippolyte (Eudamidas), ils ne s'embarrassent guère de l'absent, auquel ils ne donnent point signe de vie. «... Fais-moi part, demande Philos à sa sœur, de la manière dont se comporte Hippolyte et s'il est toujours silencieux. Je ne pense vraiment pas qu'il mette la main à la plume pour m'écrire. » Puis, dans une autre lettre : « J'écris à mon frère aîné et à Hippolyte, qui auront le bonheur d'aller passer quelque temps auprès de toi et boiront à ma santé. Je pense que tu porteras cette santé avec plaisir pour moi. Je suis on ne peut plus content que nous nous rapprochions les uns des autres. *Nous avons été longtemps d'un caractère sournois*, mais tout cela passe avec le temps et l'âge. »

De semblables paroles ne viennent-elles pas confirmer l'opinion que nous avons émise autrefois sur les fils de Prud'hon? Peu sociables par nature, une seule chose les rapprochait : leur aversion pour Mlle Mayer.

Ce ressentiment s'exaltait jusqu'à la haine. Jean, le frère aîné, l'avait insultée au point de se faire bannir du logis paternel, et Philopœmen, qui se vantait « de ne jamais lui avoir envoyé dans ses lettres le plus petit mot d'amitié », ne craignit pas de la flétrir par les plus odieuses calomnies : « J'ai toujours lu dans ses yeux noirs, écrit-il le 20 mai 1821, qu'elle avoit l'âme de même et méchante... Aussi, recommande comme moi à nos frères, quand notre excellent père sera près de finir ses jours, de se transporter à la maison, afin que l'on ne puisse rien soustraire. »

Ainsi, au temps où la malheureuse femme, victime de son cœur, se coupait la gorge, après s'être ruinée pour la famille de Prud'hon, voilà comment on osait la traiter! Et l'auteur de ces lignes était ce même Philopœmen qu'elle avait fait entrer à Brest, à force de démarches auprès de Talleyrand! Et la complice de pareilles accusations se trouvait cette même Émilie, en partie dotée par elle!

VI.

Pour mieux faire connaître l'élève et amie du peintre, nous eussions souhaité mettre en lumière tout le dossier que nous possédons seulement aujourd'hui, et dont la découverte eût comblé nos vœux lors de la publication de notre dernière étude. Malheureusement la place et le sujet nous interdisent de lui donner l'extension désirable. Prenons-en bravement notre parti.

Nos lettres ont trait à la dot d'Émilie Prud'hon, que Mlle Mayer avait grossie de ses propres deniers, mais dont il restait 10,000 francs à payer, somme pour laquelle le grand artiste s'était engagé. La gêne était au logis et des embarras d'argent harcelaient le Maître vieilli comme ils l'avaient poursuivi durant toute sa carrière. Ces misères, nous le savons, ne sont point inconnues du public, mais il ignore de quel poids elles pesèrent sur les dernières années de Prud'hon.

« ... Ce qui nous tient depuis plusieurs mois, écrit Mlle Mayer à Émilie Deval, dès le 29 décembre 1820, c'est l'inquiétude de ne pouvoir remplir les engagements que ton père a pris vis-à-vis de ton mari pour acquitter ta dot. Il sembloit qu'au moment de ton mariage rien

n'apporteroit d'opposition à ce qu'il pût tenir sa promesse... » Mais différentes ventes de tableaux, et notamment celle de la *Vénus*, ont manqué, un acquéreur a fait faillite, l'ouverture du Salon a été différée... « Ainsi, tu vois combien de tourments pour qu'on puisse effectuer ce que nous désirons avec empressement! C'est la peine de cette fin d'année qui recommencera avec l'autre. Aussi le petit boni de santé de la campagne ne s'est-il pas soutenu; c'est-à-dire un peu moins de maigreur de ton père. Il est redevenu le même, ayant su, à son retour, qu'il ne pouvoit plus se flatter d'être tranquille de ce côté. Mais son courage et sa résignation font qu'il ne se ralentit pas à l'égard du travail qui lui donne l'espoir d'arriver à son but avec quelques améliorations de temps. Patience, mes bons amis; plaignez-nous et aimez-nous toujours... père et amie. C. Mayer. »

Le post-scriptum de cette première épître, tout empreinte de tristesse, donne déjà quelques indices de découragement : « Nous vous remercions tous les deux de vos vœux de bonne année. Peut-être, car il faut toujours espérer! serez-vous exaucés. Mais ce que nous désirons de cœur, également pour vous, c'est la réalité et l'accomplissement de nos souhaits de prospérité pour cette année, prélude de celles que vous devez parcourir. Qu'elles ne soient pas semées des écueils que tant d'autres rencontrent dans leur vie! »

Et, comme si Mlle Mayer eût craint l'impression pénible de sa dernière phrase : « Écrivez-nous de suite, conclut-elle, pour nous instruire si vous n'êtes pas trop tourmentés tous les deux de ce que je viens de vous marquer. »

La lettre du 15 janvier 1821 témoigne des mêmes soucis d'argent. Sur la nouvelle que le ménage attend avec impatience le complément de la dot, 5,000 francs... « malgré l'intérêt qui est une augmentation de la somme...; pour le reste, ajoute Mlle Mayer, il faudroit pouvoir prendre patience... Les chances ne seront peut-être pas si fâcheuses qu'elles le sont dans ce moment; car ton pauvre père ne cesse d'avoir des fatigues d'esprit qui, je crains toujours, n'altèrent trop le physique. Il a tant besoin de sa santé pour atteindre au but de faire face à tout. »

Dans l'épître suivante (9 février 1821), Mlle Mayer annonce à M. Deval l'envoi de 5,000 francs payables chez le receveur général du département. Il serait impossible à M. Prud'hon de fixer aucune époque pour les 5,000 francs restants; les circonstances qu'il traverse étant des plus critiques, par suite de la banqueroute d'un marchand de tableaux, d'une pension à servir à sa femme et des examens de médecine de son fils Hippolyte. « ... En plus, poursuit Mlle Mayer, et

c'est par ce passage qu'on va juger de ses terreurs maladives, un déménagement!! Le roi, par une ordonnance, a rendu la Sorbonne à l'Université. Ainsi, vous devez juger, par ce petit aperçu, de tout ce qu'il faut avoir de force et de résignation pour supporter *ce conflit de trouble;* trouver, *au milieu de ces orages amoncelés*, assez de calme pour se livrer à un travail qui présente toujours tant de difficulté, maintenir l'équilibre de sa santé.... Je ne prévoyais guère, l'année dernière, que l'on auroit tant de chagrins cette année!... »

A cette lettre d'un sentiment si douloureux, M. Deval ne répond pas et Mlle Mayer lui adresse, dix jours après (19 février 1821), une nouvelle missive où elle se plaint d'ignorer ce qu'est devenu le mandat. Est-il arrivé à destination? Il était libellé de telle sorte; payable à telle date; si la poste l'a égaré, il faut immédiatement faire des démarches..., etc., etc. On sent que la pauvre créature a la tête aux champs et que son esprit est déjà possédé du mal d'inquiétude dont elle va mourir. « Si vous eussiez répondu de suite, s'écrie enfin Mlle Mayer, nous eussions eu votre lettre samedi ou dimanche. Nous y comptions, ce qui étoit nécessaire *pour ne point augmenter les troubles de l'imagination* que vous n'ignorez pas, d'après le contenu de nos dernières lettres. Espérons, mes amis, que, de votre côté, vous ne serez pas trop maltraités du sort; que les choses tourneront de manière à prendre patience. L'essentiel est que vous soyez à peu près satisfaits pour le présent. Ce qui nous donne l'aperçu d'un meilleur avenir... »

Hélas! faut-il rappeler par quel tragique événement la destinée répondit, trois mois plus tard, à cette aspiration vers des jours plus calmes?

VII.

La lettre que nous venons d'analyser clôt la correspondance de Mlle Mayer. La plus voisine en date (28 février 1821) est de Prud'hon et commence par des reproches à son gendre qui, le croirait-on? n'a pas même accusé réception du mandat. Cette épître ne confirme que trop l'état de gêne profonde dont il est question plus haut et qui accable l'illustre peintre au déclin de sa vie.

Je ne puis comprendre, mon cher ami, le retard que vous mettez à répondre aux deux lettres de Mlle Mayer, écrites de ma part... Vous avez dû y voir toutes les contrariétés et les empêchements qui se sont mis à la traverse de mes affaires et qui me forcent, vis-à-vis de vous, à ne remplir qu'une partie de mes engagements.

Vous voyez que ce n'est que par emprunt même que je vous solde cinq mille francs. Il faut que j'en paye l'intérêt et que je les rembourse; ce qui aggrave ma position. Vous devez croire, cependant, qu'au milieu de tous ces embarras, je ne perds pas de vue ce qui me reste vous devoir et que, Dieu aidant, je tâcherai de m'en tirer. Patience, constance, travail, on vient à bout de tout...

Nous sommes au 5 mars 1822. Mlle Mayer est morte! Prud'hon, en proie au désespoir, ne tardera pas à la suivre dans la tombe et ces implacables questions d'argent lui interdiront même de pleurer en paix son amie.

M. Deval, auquel les 5,000 francs expédiés ne suffisent plus, réclame brusquement le reste de la dot!

Mes chers enfants, répond le grand artiste avec sa douce résignation et sa bonté ordinaires, la demande inopinée que vous me faites des cinq mille francs dont je vous suis redevable m'a un peu étourdi. Je venois de m'acquitter, depuis deux jours, envers M. de Boisfremont de pareille somme que je lui avois empruntée pour vous la faire passer dans les temps. Je me félicitois d'avoir rempli cette dette et la satisfaction que je me promettois de pouvoir, peut-être aussi, en faire autant sous peu, vis-à-vis de vous, étoit un sentiment auquel je m'arrêtois avec plaisir. J'avoue que le changement subit d'idée qu'a occasionné votre lettre m'a été pénible. Vous devez croire que, si je ne tiens pas plus tôt mes engagements, ce n'est pas manque de volonté de le faire. Je n'ai de fortune que le produit de mon travail; ce travail demande du temps, beaucoup de temps, pour venir à sa fin et, souvent, les personnes auxquelles on a à faire ne se gênent point pour payer et il ne convient pas toujours de les presser; de sorte que ce n'est que lentement que je m'efforce de mettre quelques fonds de côté. Je dis que je m'efforce parce que j'ai mes dépenses particulières qui marchent tous les jours et auxquelles il faut faire face sans interruption : celles de mon fils qui, depuis le mois de juillet dernier, est à mes frais, qui ne sont pas moins urgentes, indispensables; la pension d'une femme, qui arrive tous les trois mois; toutes ces choses ne laissent pas que d'être absorbantes et vous devez penser que ce qui me reste en réserve, sur un gain très modéré, ne peut pas être considérable. Ainsi, je ne me promettois de me solder vis-à-vis de vous que dans le courant de l'année; peut-être tôt, peut-être tard, selon que le hasard me favoriseroit. Je vois encore une fois mes calculs déjoués par circonstance.

Si, absolument, il vous faut des fonds à la fin de mars et au 10 avril, je suis forcé d'emprunter encore une fois, de payer, en plus de mes charges, des intérêts et de surcharger mes amis de mon insuffisance. Je n'aime à avoir, avec eux, que des rapports d'intimité et non d'argent. Les liens d'intérêt me blessent d'autant qu'entre les hommes l'intérêt est un maléfice qui brise tout, les liaisons même qui paroissent les plus affermies. Je ne dis pas cela pour le peu de personnes qui me sont attachées. Dieu me garde d'une pensée aussi avilissante! Si elles m'offrent leur service, c'est de bon cœur, je le crois, mais je frissonne à l'épreuve.

D'après cet exposé, mon cher Deval, voyez et pesez bien ce que vous avez à faire. Si un avantage marquant pour vous dépend absolument du parti à prendre de ma part, j'emprunterai!... J'ai fait remettre à Mme Coudrai ce qu'Émilie attend avec

un peu d'impatience. Je ne sais quand partira le jeune homme qui doit en être porteur. Elle trouvera, dans le petit paquet, le dé de cette bonne amie, si affectueuse pour elle...

A cette confidence, si pénible pour un père de famille vis-à-vis de son gendre, M. Deval répond, comme la première fois, par un appel de fonds et Prud'hon s'exécute sans un mot de plainte, sans une nuance de reproche :

Paris, 27 mars 1822.

Mon cher Deval, j'étois déjà inquiet de ne pas recevoir de suite une réponse et je craignois que trop d'indécision de votre part ne nuisît à vos intérêts. J'allois donc vous écrire lorsque j'ai reçu votre lettre qui m'a tiré de là et je me suis pourvu en conséquence. Vous pouvez, quand il vous plaira, tirer sur moi les trois mille francs que vous attendez... Je regrette bien que ma chère Émilie me fasse une demande à laquelle je ne puisse accéder. Je n'ai qu'un petit portrait, en miniature, de l'amie qui m'est et me sera toujours si chère; cette image précieuse est de sa main. Elle l'avoit fait pour son père et, par suite, elle me l'a donné. Vous devez croire et Émilie doit bien penser que, tant que je vivrai, ce gage de son affection ne peut me quitter...

De la patience! Vous savez, ou vous aurez souvent lieu de vous apercevoir que l'effet, dans beaucoup de choses, ne suit que bien lentement le désir; que, même, ce dernier se perd quelquefois dans un espoir qui est souvent déçu.

Adieu, mes chers amis, n'oubliez jamais que l'union donne le bonheur et qu'une affection mutuelle l'entretient.

Ainsi se termine, sur ces paternels conseils, la lettre du 27 mars 1822, qui est aussi la dernière de notre dossier. Nous eussions pu clore ici notre article dont le but semble rempli. Mais les souvenirs émus que les deux précédentes lettres consacrent à la mémoire de Mlle Mayer reportent naturellement notre esprit sur la suprême douleur qui tua Prud'hon. Nous croyons donc que le lecteur nous saura gré de lui communiquer, en forme d'appendice, une pièce absolument inédite où le peintre exhale ses regrets. A qui l'épître est-elle adressée? M. Power, petit-fils de M. de Boisfremont, qui en possède la copie de la main de son aïeul, n'a point su nous le dire. Elle est, en tous cas, d'un sentiment admirable et peu importe le nom de la destinataire.

Paris, 15 août 1822.

Ma chère amie, lorsque la vérité quitte le vêtement mensonger de l'illusion et se présente nue, le plus beau de ses charmes disparoît et l'on est surpris de trouver à peine une foible trace du plaisir qu'on s'étoit promis. C'est le cas où vous êtes dans ce moment. Malgré le déchet que vous éprouvez dans votre campagne, ma position de ville est bien autrement fâcheuse. Le temps des illusions heureuses est

passé pour moi; toutes mes pensées sont portées à la mélancolie. Il ne me reste, d'un bonheur anéanti, qu'un vain rêve, souvenir douloureux, et des regrets amers. Vous le dirai-je, bonne amie? Je ne vis pas! La tristesse est au fond de mon cœur; elle se mêle à tous mes sentiments et empoisonne jusqu'aux douceurs de l'amitié même. L'isolement me suit partout et je n'ai de satisfaction qu'à être effectivement seul, parce qu'alors je me souviens sans empêchement de tout ce qui m'afflige. Mais, ma bonne amie, que vous disais-je donc là? Je ne pense pas que je trouble le peu de plaisir que vous goûtez et, pourtant, j'ai besoin de dire que je ne suis pas heureux. Mon cœur oppressé le demande. Votre indulgente amitié voudra bien me pardonner ce tort, cette faiblesse, n'est-ce pas? Je ne vous ai plus une fois par semaine; bien des samedis se sont déjà passés dans la privation : ces samedis que votre douce affection me rend chers! Ils reviendront, bonne amie, et je ne serai pas tout à fait malheureux!

Mon *Christ* va bientôt être terminé. Je ne sais si, à votre retour, je l'aurai encore. C'est douteux. Vous ne pensez pas que la pose de la figure principale puisse être heureuse. Je n'en déciderai pas. Cependant, je l'ai tournée de manière à paroître le moins désagréablement possible. Vous en jugerez, du moins d'après l'esquisse, si toutefois le tableau est parti.

Ma chère et bonne amie, occupez-vous sérieusement de votre santé. Éloignez tout ce qui peut avoir sur vous une influence fâcheuse. Portez votre imagination sur des objets gracieux qui puissent dissiper l'ennui et vous faire oublier un temps maussade. Songez au retour, à tout le plaisir qu'éprouveront vos amis à vous revoir, à celui qui me sera particulier en vous embrassant. La campagne est agréable, sans doute, lorsque le temps permet d'en jouir; mais les pénates ont un attrait qui nous les rend chers à tous les moments.

Aujourd'hui, jour de l'Assomption, fête de mon amie, qui pour moi n'est plus qu'un jour de tristesse et de deuil, je suis allé orner de fleurs et répandre des larmes bien amères sur sa tombe. Mon pauvre cœur! Ah! bonne et chère amie, je m'arrête; je vous ferois du mal!

Adieu, recevez l'assurance de mon éternel attachement.

PRUD'HON.

M. de Boisfremont me charge de vous présenter ses hommages respectueux. Je n'ai pas de nouvelles du pauvre Philos, cela me chagrine. Émilie m'a écrit qu'elle est grosse et cela l'enchante. Heureuse inexpérience de la vie!

Fidèle miroir des pensées de Prud'hon à ses derniers jours, nous ne pouvions mieux terminer que par cette émouvante lettre.

Plus tard, peut-être, nous donnerons sur le peintre des documents nouveaux; mais nous avons tenu à conserver au présent article son caractère intime en le limitant à la vie privée de l'homme de bien. Le public, nous l'espérons, ne l'aura pas lu sans intérêt. Il n'y a point de petits détails quand il s'agit de Prud'hon.

CHARLES GUEULLETTE.

ALPHONSE DE NEUVILLE.



La mort d'Alphonse de Neuville a été un double deuil pour notre pays. Ce fut un vaillant artiste et un excellent Français. L'âme de la patrie vaincue a trouvé en lui un éloquent interprète; son talent, mûri par le spectacle de désastres dont il sentait vivement toute l'amertume, rencontra des accents d'une rare énergie pour peindre les malheurs de la France. Nous aimions tous sa façon virile, martiale sans forfanterie, de peindre nos défaites. Il nous a montré par quels efforts héroïques nos soldats ont essayé de conjurer le sort et, quand nous les voyons écrasés par des forces supérieures, au moins pouvons-nous penser avec lui qu'ils ne sont pas tombés sans gloire.

Aux temps heureux de la victoire, nos Salons étaient littéralement bondés de toiles où des peintres, mal informés des choses de la guerre, croyaient avoir raconté les glorieuses journées de l'armée française quand ils montraient un état-major caracolant dans la fumée d'un combat invisible. C'était le vieux jeu : Van der Meulen, Gros et aussi Horace Vernet, mais avec de sensibles écarts tout à l'honneur de la vérité, en avaient transmis la tradition aux peintres militaires du second Empire, Yvon, Bellangé, Philippoteaux et Pils. Dans quel musée de Versailles se cachent toutes les fausses peintures qu'on a faites de nos victoires de Crimée et d'Italie? Meissonier, il est vrai, sauve *Solferino;* mais c'est peut-être tout ce qui restera de l'histoire militaire de l'époque, au moins de celle qui nous a été contée dans le style officiel.

Après les désastres de 1870, les peintres se sont vus ramenés par la force des choses dans le chemin de la vérité; n'ayant plus de héros

empanachés à célébrer, ils se sont rejetés sur ceux qui, jusque-là, avaient été considérés comme des comparses, sur les soldats. Justice a été enfin rendue à celui qui est à la fois le véritable champion et le



ALPHONSE DE NEUVILLE.
(Fac-similé d'un dessin de M. E. Detaille.)

martyr de la guerre. On n'a conscience de cette vérité que lorsque les événements tournent mal. Autrefois, même dans les peintures qu'en ont faites ceux qui le connaissaient réellement et l'aimaient, le troupier français jouait un rôle assez mélancolique. Charlet, Raffet et Horace Vernet, par exemple, l'ont peint au milieu des corvées et

des misères de la vie militaire. Mais dès que le soleil luit pour nos armes, il est d'usage que Dumanet aille se battre et mourir à la cantonade; l'état-major piaffe au premier plan.

La guerre franco-allemande ne peut inspirer, hélas! que de tristes histoires. Beaucoup de Français auraient préféré que les peintres s'abstinssent de les retracer; je ne suis pas de cet avis. Il est bon que des hommes de cœur et de talent nous remettent sous les yeux le spectacle de nos infortunes passées; ce peut être une leçon pour l'avenir. Un danger existe cependant, c'est quand les maladroits s'en mêlent. Par un restant de chauvinisme mal placé, certains se sont oubliés jusqu'à railler nos vainqueurs; d'autres, accordant leur lyre, ont entonné de fades élégies où la nation vaincue célèbre d'avance son triomphe futur. Ce sont là des petitesses écœurantes, plus humiliantes pour nous que dix batailles perdues, car elles nous couvrent de ridicule.

M. de Neuville n'a pas commis de ces erreurs; c'était un talent trop mâle et trop français pour tomber dans la romance de café-concert. Attaché à un état-major pendant le siège de Paris, il a vu la guerre de très près. Le sujet porte en soi une variété inépuisable d'aspects et d'épisodes d'une intensité dramatique que les conceptions de l'esprit ne sauraient seules atteindre; aussi a-t-il suffi au peintre d'être exact et sincère pour remuer vivement le public.

Alphonse de Neuville naquit à Saint-Omer le 31 mai 1836. Il fit d'excellentes études; sa famille le destinait au barreau et peut-être aux fonctions publiques, mais elle se trouva en présence d'une vocation bien décidée; le jeune homme voulait faire de la peinture. Pour donner satisfaction à ses goûts, il n'hésita pas à renoncer aux conditions de bien-être et de vie facile dans lesquelles il avait été élevé. Tout jeune et presque sans ressources, il vint à Paris. L'amour de l'art lui tenait lieu de viatique; il allait gaîment au-devant des déboires que la carrière de peintre plus que toute autre réserve aux débutants. Nous verrons tout à l'heure de quel secours lui fut le joli talent de dessinateur qu'il possédait déjà.

On a raconté, sans donner de preuves, que s'étant présenté, au début, chez MM. Hippolyte Bellangé et Yvon pour leur demander des conseils, Alphonse de Neuville aurait été reçu d'une façon peu encourageante. Le fait est qu'il entra dans l'atelier de Picot sur la recommandation de Bellangé lui-même; l'excellent peintre militaire ne jugea pas à propos de lui donner des leçons. Neuville, c'est certain, a plusieurs fois manifesté le regret de ne pas avoir été admis à si bonne école, mais il ne considérait pas ce refus comme une



A de Neuville del — Heliog. Dujardin

APRÈS LE COMBAT

Gazette des Beaux-Arts. — Imp. L. Eudes



TURCO, DESSIN DE M. A. DE NEUVILLE.

(Fac-similé d'une héliogravure publiée par MM. Boussod, Valadon et Cie.)

injure à son jeune talent. Pour un débutant, il n'était pas mal outillé; il savait le dessin, il connaissait par cœur certains maîtres qu'il s'était donnés à lui-même, sans qu'il fût besoin de leur consentement, et à qui il doit beaucoup, en réalité : Horace Vernet, Charlet et Raffet. Nous parlions tout à l'heure de ces braves artistes : ce ne sont pas de bien grands peintres, peut-être, au sens propre du mot, mais leur place n'en est pas moins solidement prise dans l'histoire de l'art; l'ensemble de leurs qualités nous semble plus hautement estimable et plus rare à rencontrer que la virtuosité banale du pinceau, si fort estimée aujourd'hui et qui tient lieu à certains peintres en renom d'âme et d'esprit.

Alphonse de Neuville, d'une habileté exceptionnelle dans l'art d'inventer un tableau et de composer un drame émouvant, ne fut pas non plus un peintre impeccable; cependant, à ceux de ses confrères qui affectaient de le considérer comme un illustrateur, il lui est arrivé plusieurs fois de répondre par de victorieux morceaux de peinture qui imposent silence à la raillerie; j'en citerai deux exemples, sans aller plus loin pour le moment : le *Bourget* et le *Cimetière de Saint-Privat.*

Illustrateur, il le fut sans doute et bien lui en prit, car les travaux de librairie qu'on lui confia dès son arrivée à Paris comblèrent les vides de sa bourse — ce qui lui permit d'apprendre tranquillement le métier de peintre et, quand il sut faire un tableau, d'attendre patiemment les acheteurs. Ce bienheureux talent de dessinateur qu'on lui a tant reproché lui a d'ailleurs rendu plus d'un service; s'il lui doit d'avoir traversé sans pâtir la difficile période des débuts, il lui doit encore, et ceci importe davantage, de s'être exercé de bonne heure à la composition et d'y avoir acquis cette adresse extraordinaire qui a énormément contribué à la fortune de ses peintures.

Comme tous les artistes habiles, A. de Neuville a beaucoup produit; son crayon a tracé d'innombrables illustrations dont il me paraît superflu de dresser la liste. On en trouvera d'excellentes dans la collection du *Tour du monde*, dans l'*Histoire de France* de Guizot, dans le livre de M. Quatrelles : *A coups de fusil*, et dans l'*Histoire du drapeau* de M. J. Claretie; la maison Goupil enfin a publié de lui, en héliogravure, des portraits à la plume de nos soldats modernes; le *Turco* que nous reproduisons, avec l'autorisation des éditeurs, est emprunté à cette intéressante série.

Pendant l'hiver de 1858 à 1859, de Neuville brossa sa première toile : le *5e bataillon de chasseurs à la batterie Gervais* (prise de

Malakoff); cet ouvrage fut distingué au Salon et récompensé d'une 3e médaille. L'artiste-illustrateur entrait dans la peinture par la porte du succès : l'aventure est rare; elle fit des jaloux parmi les puristes



PRISONNIER, PAR A. DE NEUVILLE.

(Fac-similé d'un dessin de l'artiste.)

de l'art, pour qui c'est un article de foi qu'un peintre digne de ce nom ne doit pas savoir manier un crayon.

Le premier pas franchi, A. de Neuville se mit à produire avec

une ardeur et une abondance telles qu'il nous serait difficile de donner l'inventaire de toutes ses œuvres : nous retiendrons seulement les meilleures, celles qui lui ont fait la grande réputation dont il jouit dans le monde entier. Elles sont fort nombreuses encore et, comme le mérite de la plupart est indiscutable, on comprend que l'émotion du public ait été vive en apprenant la disparition subite de cet artiste de quarante-neuf ans, qui, avec un si beau passé, avait devant lui l'avenir.

C'est, en 1864 : l'*Attaque des rues de Magenta par les chasseurs et les zouaves de la garde*, sujet dépeint avec un entrain furibond (Musée de Dijon); en 1868 : les *Chasseurs à pied traversant la Tchernaïa* (Musée de Lille); en 1872 : le *Bivouac devant le Bourget* (Musée de Dijon).

Les *Dernières cartouches à Balan* furent exposées en 1873. Nous ne sachons pas d'image plus populaire que celle de cet héroïque tableau; ce n'est point, sans doute, la toile la plus parfaite du peintre, mais il a admirablement réussi à y traduire le sentiment qui couvait dans l'âme de tous les Français, à l'issue de la funeste guerre de 1870. Telle quelle, cette image est la meilleure page d'histoire que ces événements cruels auront inspirée. Dans ce groupe de soldats et de mobiles brûlant leurs dernières cartouches, nous voyons et nos petits-neveux verront comme nous l'image de la nation armée combattant jusqu'au dernier souffle, avec la volonté d'ennoblir sa défaite et de pouvoir s'écrier comme, il y a trois siècles, son roi-chevalier : *Tout est perdu, fors l'honneur*.

Dans les tableaux qu'il nous reste à passer en revue, la technique du peintre s'est beaucoup améliorée; il abandonne petit à petit la facture un peu sèche qu'on lui reprochait justement; ses toiles vont être brossées d'une main plus généreuse. Sous le rapport de l'entente du sujet, son habileté ne fait que grandir; le moment va venir où ce serait une grave injustice de rappeler au peintre qu'il fut un vignettiste; il l'a lui-même oublié.

Le *Combat sur la voie ferrée* (1873) ouvre cette heureuse série : la *Gazette* a publié une eau-forte du tableau, et M. Gonse l'a apprécié dans les termes les plus flatteurs (Salon de 1873). Viennent ensuite — je ne parle que des tableaux de choix — en 1874, l'*Attaque d'une maison barricadée à Villersexel*, excellente peinture; puis, la *Passerelle de Styring*, en 1877, et nous arrivons au *Bourget*, toile capitale dans l'œuvre de M. de Neuville.

Il est à peine besoin de rappeler le sujet; c'est du reste un des mérites du peintre de ne produire que des images qui se gravent

dans la mémoire. Ses confrères ne le lui pardonnent pas, parce que, disent-ils, ce serait une qualité négative bonne tout au plus à mettre dans l'illustration, et l'on sait qu'ils dédaignent profondément ce genre inférieur. Quoi qu'il en soit, le *Bourget* est un superbe tableau. A gauche, l'église du village, éventrée par les obus, livre passage aux derniers défenseurs du village qui s'y étaient réfugiés. Forcée de capituler, la petite garnison vient de déposer les armes. Les rares survivants du combat, portant les marques sanglantes de la défaite, se tiennent debout de chaque côté du porche grand ouvert et qui livre passage aux blessés. A gauche, les attelages de l'artillerie allemande s'éloignent pesamment et vont se perdre au loin dans la grande rue du Bourget. Quelques officiers prussiens, le sabre nu, l'allure hautaine, donnent des ordres ou surveillent les prisonniers. La scène a été admirablement réglée par l'artiste; l'effet est poignant : ce tableau a toujours produit la plus vive émotion non seulement en France, où les yeux sont naturellement brouillés par le sujet, mais à l'étranger.



Le *Cimetière de Saint-Privat* (1880), qui était ces jours-ci encore exposé dans la galerie Goupil, est à tous les points de vue le digne pendant du *Bourget*. A côté de cette mâle peinture, MM. Boussod et Valadon avaient placé les beaux cartons du *Panorama de Champigny*, dont M. Éd. Detaille, l'ami et le digne émule d'Alphonse de Neuville, a composé et peint une moitié. On y voyait aussi divers tableaux faits par le peintre pour des amateurs d'Angleterre, plusieurs *Épisodes de la guerre du Zoulouland* et une grande toile représentant cette fameuse *Bataille de Tell-el-Kébir*, qui a coûté si cher aux Anglais, mais sans leur tuer beaucoup de monde.

Nous venons de relever le gros de l'œuvre du vaillant artiste que la mort nous a enlevé le 19 mai dernier. Cette rapide analyse de ses travaux et de ses succès nous permet de mesurer l'étendue de la perte que l'art national vient de faire. C'est bien art national qu'il faut dire; car, sur ce point, on est d'accord : Alphonse de Neuville est, par excellence, un artiste français; ses qualités comme ses défauts sont

de notre race. Il a l'esprit de l'ouvrage achevé, avec un travail libre, bien encadré, spirituel d'indication. C'est un metteur en scène de premier ordre; il sait grouper les acteurs de ses drames, et nul ne s'entend mieux que lui à trouver dans chaque sujet la « scène à faire ». Comment s'étonner qu'il ait toujours eu une action énorme sur le public !

Ses défauts sont bien la contrepartie de ses qualités. Les scènes qu'il compose ont une exubérance de vie qui, parfois, sent un peu trop le théâtre; enthousiasmé par ses propres conceptions, il s'exalte jusqu'au lyrisme, qui ne va pas d'ordinaire sans une certaine emphase.

Peintre émérite des drames de la guerre, il n'a bien vu que le soldat aux prises avec l'ennemi; il ne connaît pas les soldats de Charlet, le soldat au repos, ce paysan de la veille, simple, bonhomme, soucieux de son estomac et, en dehors de l'entraînement du combat qui le grise plus que tout autre, peu enclin aux aventures. Sa sincérité est incontestable; il peint les choses comme il les voit, mais son tempérament le porte à ne voir que certaines choses et certains hommes. Volontairement, il néglige le *lignard :* toutes ses prédilections vont au chasseur, mieux tourné et d'un ajustement plus pittoresque. Il aime les culottes qui plissent au dessus de la guêtre, les petits pompons, les bottes Louis XIII des officiers, les dragonnes redondantes, les cannes et les lorgnettes en sautoir. Sous sa main habile, tout cet attirail prend une certaine grâce, mais parfois l'accessoire est bien près d'absorber le principal : l'homme risque de disparaître sous les bibelots qu'il porte.

Je ne voudrais pas donner trop d'importance à ces critiques de détail. M. de Neuville, comme beaucoup d'artistes doués d'un talent facile et d'un vif sentiment pittoresque, n'a pas toujours eu le sentiment de la mesure : ce défaut, on le retrouve aisément chez certains grands maîtres de l'art, et cela ne les empêche pas d'être hautement honorés par les critiques les plus sévères. Le peintre vibrant du *Bourget* et de tant d'autres scènes épiques peut reposer en paix : son nom sera toujours salué avec respect par tous ceux que ses œuvres ont émus et réconfortés, autant dire par la France entière.

ALFRED DE LOSTALOT.

JOURNAL

DU

VOYAGE DU CAVALIER BERNIN[1]

EN FRANCE

PAR M. DE CHANTELOU.

MANUSCRIT INÉDIT PUBLIÉ ET ANNOTÉ PAR M. LUDOVIC LALANNE.

(FIN.)



Le vingtième, étant allé chez le Cavalier, l'on m'a dit qu'il était chez M. Colbert. Je m'y en suis allé, et j'ai trouvé qu'il prenait congé de lui. M. Colbert lui a dit qu'il se souviendrait toujours de l'avantage qu'il avait tiré de sa conversation, qui lui donnerait moyen de servir le Roi avec plus de capacité dans la charge qu'il lui avait donnée dans ses bâtiments. Le Cavalier a répondu qu'au contraire M. Colbert lui avait donné des lumières qu'il n'avait pas eues sans lui. M. Colbert a dit au signor Mathie qu'il fallait revenir bientôt, et sur cela se sont séparés. En sortant M. Colbert m'a demandé s'il ne s'en retournait pas chez lui. Je lui ai dit que je le croyais, et peu de temps après que nous avons été rentrés au palais Mazarin, M. Colbert y est aussi arrivé. Après quelques civilités, comme le Cavalier ne savait sans doute de quoi l'entretenir, il se mit à dire qu'il ne se lasserait jamais de publier qu'il avait remarqué en moi un grand jugement dans les arts qu'il professait; qu'au commencement, il avait été surpris de voir que dessinant, lorsqu'il produisait deux ou trois pensées, pour choisir ce qui conviendrait le mieux à son dessein, je ne manquais jamais de dire celle qui était la meilleure; *in fine* M. de Chantelou *è un huomo che intende per aria* [2], et que quand il m'a dit qu'il me ferait voir quelque chose de beau, je n'ai jamais manqué de le trouver tel qu'il me l'a dit, m'indiquant toujours le beau et le laid de chaque chose; que les voyages que j'avais faits en

1. Voy. *Gazette des beaux-arts*, t. XV, 2e période, p. 181, 305 et 501; t. XVI, p. 170 et 316; t. XVII, p. 71; t. XIX, p. 283; t. XX, p. 273, 447; t. XXI, p. 185 et 378; t. XXII, p. 94; t. XXIII, p. 271; t. XXIV, p. 360; t. XXV, p. 524; t. XXVI, p. 178, 529; t. XXVII, p. 271; t. XXVIII, p. 265; t. XXIX, p. 257, 451 et 458; t. XXX, p. 468 et t. XXXI, p. 277.

2. « M. de Chantelou est un homme qui comprend à demi-mot. »

Italie m'avaient sans doute aidé beaucoup, mais qu'il fallait, outre cela, une naissance [1] particulière pour les arts; qu'il croyait qu'il y en avait encore d'autres à Paris d'aussi bon goût, mais qu'il ne les connaissait pas. M. Colbert lui a répondu que j'étais connu de tout le monde dans Paris pour intelligent dans ces sortes de choses-là. J'étais là cependant assez décontenancé. Outre ce discours j'ai su depuis de ma femme, qui l'avait appris du signor Paul, qu'avant que je vinsse chez M. Colbert trouver le Cavalier, il avait dit que, si l'on était en doute de quelque chose sur ses desseins, j'en donnerais l'éclaircissement, les entendant aussi bien que lui, et pareilles choses que celles qu'il vient de dire. Après que l'on a eu parlé du retour du signor Mathie, M. Colbert a dit par deux ou trois fois qu'il fallait du signor Paul faire un Français. Puis s'adressant au Cavalier : « Pour vous, monsieur, il y a lieu d'espérer que vous aurez assez d'amour pour votre ouvrage, pour avoir envie dans quelques années de venir voir le Louvre. » Il a dit qu'il avait plus d'amour pour cet ouvrage que pour aucun autre; qu'il en avait d'ordinaire pour ses productions, pendant qu'il les commençait, mais que, quand l'ouvrage était achevé, son amour cessait, connaissant d'être fort éloigné de la perfection à laquelle il avait visé. J'ai dit que, quand l'ouvrier était content de son ouvrage, c'était d'ordinaire une marque de son peu de jugement; que d'ailleurs l'on peut croire que cet amour est de l'ordre général de la nature, qu'on le voit même dans tous les animaux à l'égard de leurs petits, pour lesquels il ne continue que pendant qu'ils ont besoin de leur ministère, et jusques à ce qu'ils soient arrivés à la perfection de leur être. Le Cavalier a dit ensuite qu'il allait à présent, retournant à Rome, se mettre en l'esprit l'ouvrage de la *Catedra* [2] et qu'il lui serait impossible de s'empêcher d'y penser le long du chemin, de même que, depuis Rome jusques à Paris, il avait incessamment songé au Louvre, sans pouvoir jamais se donner du repos, que telle était la nature de son esprit. Après, M. Colbert a pris congé du Cavalier et s'en est allé. D'abord que M. Colbert a été parti, nous nous sommes promenés dans la salle quelques tours ensemble, après lesquels il m'a dit : « Il y a deux choses en M. de Chantelou qui me le font estimer beaucoup : l'une la prudence qui lui fait tenir secrètes les choses qui doivent se taire; que je lui avais tenu lieu de père, pour ainsi dire, de frère et de bon ami, ayant toujours ramené son esprit dans l'emportement où il avait été; que le sien était de telle nature que souvent il n'en était pas le maître; qu'il reconnaissait que j'étais bien plus sage que lui; qu'il m'était fort obligé de la manière sincère dont j'avais usé avec lui, et qu'il ne l'oublierait jamais; pour l'autre chose c'était qu'il avait connu plus d'intelligence en moi et de bon goût qu'en aucun autre, que j'étais plus entendu dans ses professions qu'il n'eût pu s'imaginer. Sur cela, sont arrivés Mme de Chantelou, mon frère et mon neveu [3]. Elle l'a prié de recevoir une cassette de confitures sèches et de pâtes et a donné aussi une bourse de cheveux au signor Paul et une autre au signor Mathie. « Et moi, a dit le Cavalier en riant, je passerai pour le gourmand et n'aurai que des

1. Un sentiment inné.
2. De la chaire de Saint-Pierre.
3. Roland.

friponneries [1] », et en même temps, il s'est mis à manger de ces confitures, et il s'en est allé dans la ruelle de son lit, d'où il a apporté un dessin de Vierge qu'il lui a donné. Après qu'elle l'a eu remercié et être restée encore là quelque temps, elle a pris congé de lui. Il lui a fait de très grandes civilités et beaucoup d'honneur, après quoi elle s'en est allée. Il s'est ensuite entretenu avec l'abbé Butti, et moi je suis demeuré à discourir avec M. du Metz à qui j'ai parlé pour le petit Blondeau, et lui ai représenté la charité que ce serait de l'aider. Il m'a dit que cela n'était pas encore hors d'espérance, mais que M. Colbert avait dit, voyant le mémoire de ceux qu'on envoie à Rome, qu'après qu'il aurait coûté de l'argent au Roi, pour le faire instruire, il irait en Angleterre. Je lui ai dit qu'il n'y avait pas lieu de craindre cela, que son père y était si mal que cela servirait à l'en chasser et non pas à l'y attirer. Il m'a dit qu'il y ferait ce qu'il pourrait, qu'il avait écrit à côté de son nom : « Recommandé par M. le Cavalier Bernin » ; que le Roi n'en entretiendrait que huit jeunes garçons, quatre peintres et quatre sculpteurs ; que le fils de Vouët, le fils de Sarrazin et autres de l'Académie qu'il m'a nommés en étaient ; que Blondeau n'était pas de l'Académie. Je l'ai assuré que si, que le Cavalier l'y avait trouvé [2].

Le gentilhomme du prince Pamphile était là qui a été expédié, mais qui n'avait pas encore ses dépêches pour pouvoir s'en aller avec le Cavalier comme il eût souhaité. Mignard est venu prendre congé du Cavalier qui lui a dit la façon dont il avait parlé de son ouvrage à la Reine-Mère. L'on a discouru de la fresque : Mignard a dit qu'il a observé qu'il fallait différentes méthodes d'y travailler, selon les différentes saisons de l'hiver et de l'été ; qu'il en était à présent si pratique qu'il n'avait rien à retoucher, et qu'il exposait son ouvrage à être baigné tant qu'on voudrait ; que ce qui l'a beaucoup aidé, ç'a été d'avoir travaillé à détrempe en sa jeunesse. Le Cavalier a dit que l'usage est nécessaire, que le Guide ayant été appelé à Rome pour un ouvrage à faire à fresque à Saint-Jean de Latran ou Sainte-Marie-Major, se trouvant hors d'exercice [3], avait fait enduire un morceau de maçonnerie, sur lequel il avait peint un enfant dormant pour s'essayer, et que cela était peint avec une franchise admirable, que le cardinal Barbarin gardait encore ce morceau, quoique gâté en plusieurs endroits, pour ce que l'enduit n'avait pas eu le temps de sécher qu'il [4] aurait été nécessaire ; qu'Annibal Carrache disait souvent que qui n'avait pas peint à fresque ne pouvait pas être appelé peintre.

L'on a dîné et, pendant qu'on était à table, MM. de la Chambre, les deux frères [5], sont venus. M. le Nonce a aussi envoyé un estafier avec ordre de le venir avertir une demi-heure avant le départ du Cavalier. Cependant il est

1. *Friponnerie*, friandise, gourmandise. Au XVIe siècle, friponner avait surtout le sens de bien manger.

2. Ce Blondeau, qui ne figure pas dans le livre de M. Dussieux : les *Artistes français à l'étranger*, 1856, in-8°, ne se trouve pas non plus sur les listes publiées des membres de l'Académie.

3. *Hors d'exercice*, sans occupation, ayant du loisir.

4. *Qu'il*, autant qu'il.

5. L'abbé dont il a été parlé plus haut et son frère François, premier médecin de la Reine, mort en 1680.

venu deux carrosses à six chevaux pour le Cavalier et pour ceux de sa suite et les hardes. Les carrosses ont ordre d'aller jusqu'à Lyon, où le Cavalier trouvera chaises, litières pour lui et autres commodités pour sa famille. Manchini, courrier, le doit accompagner jusque-là et le signor Beaupin jusques à Rome, avec le sommelier et cuisinier et les autres officiers pour le service de sa table, comme depuis qu'il est en France. Peu de temps après qu'on a été hors de table, est arrivé M. le Nonce, qui a pris le Cavalier dans son carrosse, l'abbé Butti, l'abbé de la Chambre et moi, et l'on est allé devant jusques à Villejuif. Pendant le chemin, l'on a discouru de diverses choses, entre autres des cardinaux de Richelieu et de Mazarin. Le Nonce tenait pour le dernier, et l'abbé Butti disait qu'il y avait comparaison entre eux comme du jour à la nuit; que le cardinal Mazarin était un prodige de fortune, mais nullement comparable en capacité et autres qualités au cardinal de Richelieu; qu'il avait trouvé une reine espagnole dans la défiance des Français, deux enfants presque au berceau, un M. d'Orléans qui ne voulait autre chose que jouir et M. le Prince d'humeur à mécontenter tout le monde, au lieu que le cardinal de Richelieu s'était établi et maintenu en dépit même de la France. Le Nonce a toujours insisté qu'il fallait que le cardinal Mazarin eût un grand génie de rien être devenu ce qu'il était, de s'être rendu dès ses premiers commencements considérable aux Espagnols et aux Français, et avoir été le seul en qui ils eussent voulu prendre créance et non pas à Pancirole [1] qui était le nonce et l'homme de foi à qui ils auraient dû se remettre. L'abbé Butti a demandé si c'était lui qui avait fait que Pancirole était un *brutto mustaccio* [2] et propre à rien, et si ce n'avait pas été la fortune.

Le Cavalier a dit que le cardinal Pallavicini [3] notait deux grands esprits de son temps, le cardinal Mazarin pour l'un et n'a pas voulu nommer l'autre. Le Nonce a dit qu'il soupçonnait que c'est le Cavalier. Il a dit faiblement que non. De ce discours l'on a passé au dessin du Louvre. J'ai dit que trois ou quatre Italiens en avaient fait et envoyé des dessins, et qu'à mon jugement ils n'avaient pas réussi, [et entr'autres] le cavalier Rinaldi. M. le Nonce m'a demandé pourquoi : « Pour ce, ai-je répondu, que le sien est peu régulier à l'égard des ordres d'architecture, ne s'y trouvant aucune partie qui ne soit extrêmement altérée et défigurée par des cartouches et autres vilains ornements, des frontons brisés, d'autres frontons entés l'un dans l'autre, sur les fenêtres du premier et second étage, et une confusion continuelle de ressautements dans les corniches, et enfin trois couronnements qui font le comble et forme de couverture à la façade, dont la grande aurait plus de 300 pieds de circonférence; que celui de Landiani est aussi extravagant, ayant formé la couverture du dôme, qu'il élève au milieu de la façade d'un globe royal soutenu par deux figures semblables à des Hercules dont la hauteur est bien de 80 pieds; que celui de Pietre de Cortone a plutôt l'idée d'un temple que d'un palais, et a été fait sans avoir aucun égard à ce qui est présentement au Louvre. » Le Cavalier a dit que ce qu'il y avait de fâcheux

1. J.-J. Panciroli, cardinal en 1643, mort en 1651.
2. « Un laid visage. »
3. Sforza Pallavicini, créé cardinal en 1657, mort en 1667.

dans les dessins du Cortonese, d'ailleurs fort habile homme, est que, quand il dit qu'une dépense pourrait aller à 5 ou 600 écus, cela allait, lorsqu'on était embarqué, à 2 ou 3,000 écus; que cela était arrivé ainsi au cardinal Barbarin pour l'autel de Sainte-Martine, et ensuite pour l'église de la même sainte; qu'au lieu de 50,000 écus, il faudrait 2 ou 3 millions pour l'achever.

L'on a parlé du Boromini comme d'un homme dont l'architecture est extravagante, et qui fait tout contre ce qui se pourrait imaginer; qu'un peintre et un sculpteur dans leur architecture ont pour règle de proportion le corps de l'homme; qu'il fallait que le Boromini formât la sienne sur des Chimères. J'ai dit que j'avais appris que, quand on lui avait parlé de faire un dessin du Louvre, il avait demandé de l'argent avant que d'y travailler. Le Cavalier a pris la parole et dit qu'on lui faisait injure de publier cela, mais qu'il avait su qu'il avait demandé seulement que le Roi lui en écrivît. Il a ajouté que l'abbé Elpidio était venu pour lui montrer le dessin de l'architecte du roi, qui était un homme que M. Colbert aimait fort, lui avait-il dit, et qu'il avait refusé de voir ce dessin, pour ce que c'était sa coutume de ne vouloir point voir l'ouvrage des autres, quand il avait à travailler à un ouvrage. J'ai dit que le signor Elpido avait emporté d'ici à Rome le dessin du Vau pour le faire examiner et avoir dessus les avis des intelligents. Sur cela l'abbé Butti a dit qu'il avait parole de quatre mille pistoles au cas qu'il le fît agréer, au moins le lui avait-on assuré; que si Elpidio avait voulu faire voir ce dessin au Cavalier, c'était pour escroquer son approbation; qu'il avait bien fait de refuser à le voir. M. le Nonce lui a demandé s'il n'avait point vu cet architecte. Le Cavalier a dit que non; qu'il y avait du malentendu, qu'ils s'étaient trouvés dans une même hôtellerie et avait demandé à le voir, que Mancini lui ayant dit qu'il pourrait se reposer auparavant, d'autant que le Vau n'avait pas dîné, et qu'il serait réveillé à temps pour le voir, il[1] était parti avant qu'il fût relevé; qu'il avait du regret de cela, pour que cela ne passât pour une *mala creanza*[2].

Le Cavalier a parlé ensuite du Louvre; il a dit qu'il craignait que l'ouvrage ne plût pas dans le commencement, les choses ne pouvant satisfaire ceux qui ne s'y entendent pas, qu'elles ne soient achevées. J'ai répondu qu'on bâtirait peut-être dorénavant de cette méthode, non pas pour voir que cela était mieux, mais seulement pour la mode.

Arrivés à Villejuif l'on a attendu bien une heure l'arrivée du signor Paul et autres de la famille. Enfin étant arrivés, le Cavalier a dit à mon frère, qui était venu avec eux, qu'il était un grand débauché, qu'il lui demandait un *Ave Maria*. Après, il a monté en carrosse et a fait mettre auprès de lui M. l'abbé de la Chambre. Quand je l'ai été embrasser, je lui ai vu les yeux mouillés, de quoi j'ai été fort touché et me suis retiré. M. le Nonce a remonté dans son carrosse avec l'abbé Butti, et moi dans le mien.

Le vingt et unième, j'ai envoyé à M. du Metz les armes du Roi du dessin de Jules Romain, qui avaient été tirées du cabinet des Armes pour servir au Cavalier.

1. *Il*, Levau.
2. Une impolitesse.

Le vingt-deuxième, au souper du Roi où je me trouvai, M. le maréchal de Gramont, par raillerie, dit que le Cavalier avait fait de grandes libéralités; qu'il avait donné 30 s. à une vieille servante, qui l'ayant rejetée, il la ramassa; qu'il avait pris l'argent que le roi avait donné à ses gens; qu'il ne pouvait souffrir les présomptueux et ne pouvait encenser leurs ouvrages. Le comte de Gramont aidait. Le comte de Sault avait dit, avant que le Roi se mît à table, que le Cavalier n'était pas satisfait des présents qu'il avait reçus. Je lui ai dit qu'il s'en était allé comblé des bienfaits qu'il avait reçus et de l'estime que le Roi lui avait fait paraître.

En faisant les compliments du Cavalier à M. Colbert, il m'a dit qu'il n'avait pas paru fort touché. Je lui ai reparti qu'il m'avait paru l'être au dernier point de l'estime et des grâces du Roi; qu'aussi ne voyait-on point dans les histoires de traitement si honorable non seulement pour lui, mais pour le signor Mathie et tous les siens. M. Colbert m'a dit qu'il parlerait au Roi de ce qui me touchait.

Le même jour, au lever du Roi, plusieurs m'avaient dit que le Cavalier n'était pas parti satisfait. Monsieur à son déjun[1] me le dit à l'oreille. Tâchant de détromper S. A. R., Elle me dit par deux fois ces mêmes mots : « Mais le Roi le croit. » Descendu en bas, M. d'Albon me confirma la chose et me dit que M. l'abbé de Montaigu était présent, comme lors l'on parlait devant le Roi. Lui et M. de Montaigu me conseillèrent d'en écrire au Cavalier, afin qu'il écrivît à M. de Lionne de détromper le Roi; ce que j'ai fait ayant été auparavant chez M. Colbert pour lui demander s'il le trouvait à propos.

Le lendemain (24), samedi, Monsieur à son déjun me dit encore que le Cavalier était parti mécontent. Lui représentant l'injustice qu'on lui faisait de semer ces bruits. S. A. R. m'ajouta : Le Roi dit qu'il le sait d'un lieu à n'en pas douter.

Le lundi vingt-sixième, au souper du Roi, moi étant tout auprès de Sa Majesté, Elle me demanda s'il était vrai [qu'il] eût donné une pièce de 30 s. à la servante du palais Mazarin. Je lui répondis que je n'avais rien vu de cela. Mais, me dit le Roi tout bas : « Est-il vrai qu'il s'en est allé si mécontent? » Je lui répondis que je l'avais vu partir avec une satisfaction extrême des bienfaits de Sa Majesté, de l'estime qu'elle lui avait fait paraître et de l'honneur qu'il avait reçu; que, sur le bruit qui s'était répandu, j'avais cru lui devoir écrire pour lui en donner avis et n'avais pas cru faillir de le faire. Sa Majesté me demanda : « Lui avez-vous écrit? — Oui, sire », lui dis-je.

S'ensuivent autant de lettres que j'ai écrites au Cavalier et ses réponses.

Monsieur,

Vous qui avez vieilli dans la première cour de l'Europe où l'intérêt, l'envie et la jalousie règnent comme dans toutes les autres, vous ne vous étonnerez pas sans doute de ce que je m'en vais vous écrire.

J'appris hier de divers côtés que l'on avait publié que vous étiez parti

1. Déjeuner. La forme *desjun* se retrouve au XIVe siècle.

d'ici mal satisfait. Je répondis à ceux qui m'en parlèrent comme je devais. Hier au souper du Roi, il se fit, moi présent, quelques discours fort approchants de cela. Au lever du Roi aujourd'hui, quelques-uns m'en ont encore parlé, et étant allé ensuite au lever de Monsieur, il m'a dit tout bas à l'oreille que le bruit courait que vous vous en étiez allé peu content des présents que le Roi vous a faits. J'ai répondu à S. A. R. que c'était la plus grande injustice du monde que l'on vous faisait, et que vous étiez parti comblé des marques d'estime et d'affection que Sa Majesté vous avait données et des bienfaits que vous et les vôtres aviez reçus d'elle. Il m'a reparti : Mais le Roi croit qu'il s'en est allé mal satisfait. J'ai répliqué à S. A. R. que c'était l'ordinaire des esprits de la cour de rendre de ces bons offices, c'est-à-dire de convertir tout en venin.

Pareille chose m'a été confirmée par M. le comte d'Albon, chevalier d'honneur de Madame, et par M. l'abbé de Montaigu, qui se trouvaient hier, lorsqu'on en parlait devant le Roi. Ceci étant tout notoire, j'ai cru devoir vous en donner avis, et je vous conseille, Monsieur, d'écrire à M. de Lionne ou à M. Colbert, et les prier d'assurer le Roi de votre part de la fausseté de ces bruits et de lui bien exprimer les sentiments de votre reconnaissance pour sa libéralité et son estime. Pardonnez à ma liberté, qui ne procède que de zèle pour votre service, vous souhaitant au reste un bon voyage, et à moi les moyens de vous témoigner combien je suis, etc.

Le 27 octobre 1655.

Monsieur,

Je vous ai mandé par le dernier ordinaire le bruit qui s'est répandu que vous êtes parti mécontent, que Monsieur m'en avait parlé et m'avait dit que le Roi en était persuadé. Le jour suivant, S. A. R. me le dit encore; et insistant que cela ne pouvait être, Elle me répliqua que le Roi le savait d'une part à n'en point douter.

Hier soir, Sa Majesté à son souper me demanda tout bas si cela était vrai; je l'assurai que non, qu'au contraire je vous avais vu très satisfait de l'honneur que vous aviez reçu, de l'estime que Sa Majesté vous avait fait paraître et de ses bienfaits. Je lui dis même que je vous avais donné avis de ces bruits, de sorte qu'il importe, Monsieur, que vous écriviez comme je vous ai mandé, afin de détromper le Roi; vous devez cela à l'estime et à l'affection que Sa Majesté a pour vous. Au reste, je me réjouis des beaux jours qui vous accompagnent et suis avec sincérité et de tout mon cœur, etc.

(Dans une lettre datée de Lyon, le 30 octobre 1665, le Cavalier ne fit pas une réponse aussi explicite que M. de Chantelou l'aurait sans doute désirée. Après l'avoir remercié de son amitié, il se borna à lui dire que « si Dieu lui donnait vie, il ferait voir non en paroles mais en effets à Sa Majesté et au monde entier combien il restait obligé et affectionné à un si grand roi ». Cette lettre est suivie de quatre autres dans le manuscrit. Pour ne pas interrompre le récit, nous les donnons toutes en note. A la fin de la seconde, il annonce la mort de Poussin.)

I. — ILLUSTRISSIMO SIGNORE E PADRONE CARO MIO OSSERVANTISS°,

Oggi li 30 octobre siamo arrivati a Lione tutti con buona salute per gratia del signor Iddio, e di quelle, che mi fà il grande Rè di Francia.

Ho sempre conosciuto in lei una gran prudenza accompagnata con una vera leggie d'amicitia, maggiormente mi viene confirmata dall' affettuosa sua lettera, alla quale respondo, che se Iddio benedetto mi darà vita, faro veder non con parole, ma con gli effetti a sua Ma^{ta} e a tutto il mondo, quanto io sia restato obligato e innamorato di un si gran Rè. E tanto basta; saluto V. sig^{ria}, Madama sua moglie, e il mio caro giocatore.

Lione, 30 ottob. 1665. Di V. S. Illust^{ma}, V. s^{r}.

GIO. CARLO BERNINI.

II. — ILLUS^{mo} MIO SIG^{re} E PADRONE OSSERVANTISSIMO,

Caro amico mio, quanto vi amo, perche ho conosciuto in lei una gran prudenza e una vera et reale leggie di amicitia, la quale assai di rado si trova nelli huomini. Io sono arrivato a Roma con buonissima salute, insieme con tutti, eccettuato il sig. Mathia, quale non ha potuto avanti aggiustar la sua uscita di corpo. Il viaggio m'a parso breve, ancora che sia assai lungo. Credo che questo venga perche medianti li favori particulari et grossi regali, ch'è ricevuto da sua Ma^{ta} l'animo è restato tanto sodisfatto et contento, che non mi a dato fastidio cosa nessuna; tutti i principi, che ho veduto per il viaggio, et quelli di Roma mi hanno stancato in farli veder li dissegni del Lovre, e tutti riconoscono in questo il gran animo e il gran cervello del Rè, et io medesimo ho confessato che senza i suoi lumi e sublimi pensieri no havrei potuto fare quello che ho fatto, e se piacerá a Dio, che questa fabrica si commincia veder non so se mi potro contenere di non vederla, perche è un parto troppo di mio gusto, e cotanto fisso nella mente, che quasi sempre penso a questa e anco dissegno per alcune parti di essa.

La prego a salutare Madama sua moglie in mio nome, e dirli che Monsu l'abbatte[1] mi è riuscito un garbatissimo giovane, et molto intelligente (mà è un poco troppo rispettoso). Saluto ancora quel tristo huomo di quel giocatore suo fratello, e mi dia nuova se a ricevuto una mia scrittali di Lione. Caro amico mio, la saluto più con il core con lo bocca, et la prego a ricordarsi di me nelle sue orazioni e continuarmi la sua corrispondenza.

Ho trovo Monsù Pussino morto.

Roma, li 8° decemb. 1665.

III. — ILLUSTR^{mo} SIGN^{re} PAD^{ne} OSS^{mo},

Questa settimana non ho ricevuto lettere di Parigi di nessuno, si che con verità posso dire che gia tutti si sono scordati di me, hanno raggione, ma non ho gia raggione io di scordami della buona compagnia, e consigli che so, che m'ha dato V. S. Tanto per strada, come in Roma, non posso resistere a mostrare i dissegni del Lovre, e tutti che li vedono cognoscono che i lumi et gli elevati pensieri di sua Ma^{ta} hanno potuto farmi fare quello che per me stesso non avrei mai saputo. Sig^{r} mio, lei non potra mai imaginarsi, quanto io sia restato innamorato del Rè et della fabrica del Lovre et continuamente penso e fo qualche dissegno per la perfettione di quella. Mi compatisca perchè è stato un parto fatto con molto mio gusto. Molti principi vorrebbono un getto di bronzo del ritratto di sua Ma^{ta}, et io l'ho tanto impresso nella mente che penso poterlo fare senza vederlo. Spero frà un mese finire l'opera della catedra et subito penso metter mado a gli Herculi di S. M^{ta}. Saluto V. Sig^{ria} con tutto il core, Madama et suo fratello.

Roma, 14 decemb. 1665.

V. D. O. S. GIO CARLO BERNINI.

IV. — SIG. MIO SINGULAR^{mo},

Ho ricevuto questa ordinario due sue lettere, quelle sono state scritte assai prima che sono state date alla posta; le dette sono tutte piene d'affetto e d'amore, e ogni giorno

1. L'abbé de la Chambre.

più conosco la sua vera amicitia, e la sua prudenza, alla quale non posso contracambiare con altro, che con un sincero amore. Io per gratia di Dio ho finita l'opera della catedra, e subito mi sono messo a dissegnare per la fabrica del Lovre. Il sig^{r} Mathia dopo essere stato un mese con febre, con l'aïuto di Dio é sanato, e vuol' fra pochi giorni partire, ma per esser fresco del male e i tempi assai rigidi, nessuno gliene consiglia, parendo a tutti, che metti in evidente rischio la sua sanità. Sono incerto, perchè da una parte mi preme la sua sanità, dall' altra avrei caro che questa fabrica s'avanzasse presto, sperando di poter la veder e insieme goder qualche giorno la tua buona conversatione. Mia moglie saluta la sua sig^{ria} et Paulo che tutti facciamo a V. S. cordialissima riverenza.

Roma, li 30 gen^{ro} 1666, etc.

V. — Illmo mio signore,

Il signor Mathia presenterà questa a V. S^{a} et gli ricordarà la mia servitù, e la memoria, ch' io tengo delle sue rare virtù, e bona leggie d'amicitia. Il signor Mathia è venuto volontieri per servire S. Ma^{ta}, ma anco perche sà, che non mi poteva mostrare maggior segno di gratitudine, conoscendo quanto mi prema questa opera del Lovre. Io a l'incontro amandolo cordialmente per le sue virtù e bone qualità lo raccomando a V. S^{a}, dichiarandomi che tutti quelli servitij che lei farà al detto io li ricevero, come li facesse in persona di Paulo mio figlio. Prego a salutare sua moglie, e fratello, ed io di tutto core le faccio riverenza.

Roma, 2° marzo 1666.

Le huitième novembre, parlant à M. Colbert des bruits qui avaient couru du mécontentement du Cavalier, et qu'ils étaient faux, comme il se voyait par la lettre qu'il m'écrivait de Lyon, il m'a reparti que le Cavalier s'en était ouvert à M. le Nonce et que l'abbé Butti ne l'avait pas celé.

Le trentième novembre, j'ai trouvé dans la chapelle du Louvre l'abbé Butti, à qui j'ai dit en riant qu'il nous avait bien manqué au besoin, au sujet des bruits qui avaient couru que le cavalier Bernin était parti d'ici mécontent, que pendant qu'il a été à la campagne j'avais eu à répondre sur cela à tout le monde, que le Roi même m'en avait parlé et Monsieur aussi, que je les avais détrompés au mieux qu'il m'avait été possible. Il m'a dit que cela avait procédé d'un discours figuré que le Cavalier avait fait à M. Colbert, le jour même qu'il s'en alla, et que, comme l'on n'était pas accoutumé à sa façon de s'expliquer, qu'il avait dit, à la vérité, à M. Colbert qu'il n'y avait que le Pape et le Roi qui eussent pu lui faire quitter sa maison; qu'il n'en serait pas sorti pour cinquante mille écus pour tout autre; qu'il ne s'était point étendu dans cet entretien sur la libéralité du Roi, mais avait seulement parlé de l'honneur qu'il lui avait fait et de l'affection qu'il lui avait fait paraître, dont il serait dans une reconnaissance éternelle; que M. Colbert avait inféré de là qu'il n'était pas satisfait; du reste, et pour preuve de la fausseté des bruits répandus, l'abbé a ajouté qu'il n'y avait qu'à voir la lettre qu'avait écrite un peintre de Lyon nommé[1]...; qu'elle faisait connaître combien le Cavalier s'en allait content et satisfait. Je lui ai dit qu'il m'avait écrit à moi de Lyon; même, qu'un architecte du duc de Savoie nommé La Monie[2],

1. Le nom est resté en blanc dans le ms.

2. Voici cette lettre donnée plus loin dans le manuscrit. Je n'ai rien pu trouver sur cet artiste, qui était non seulement architecte, mais peintre du duc.

Monsieur,

Comme vous avez infailliblement assez bonne opinion de M. le cavalier Bernin pour

qui l'avait vu à Chambéry, m'avait mandé qu'il s'en allait comblé des honneurs et des bienfaits qu'il avait reçus du Roi. L'abbé a repris et a dit qu'il faudrait faire voir ces lettres; qu'à la vérité le Cavalier était quelquefois fâcheux, qu'il avait peine à le ramener quelquefois. Je lui ai demandé s'il lui avait témoigné d'être mécontent. Il m'a dit que non; s'il l'avait témoigné à M. le Nonce, il a dit que non. « D'où pourrait donc venir, ai-je dit, le bruit qui s'est répandu? » Il a répondu que c'était de la mauvaise interprétation qui a été donnée à son discours fait à M. Colbert. Je lui ai dit que je n'y étais pas, et qu'ainsi je n'en pouvais pas parler, que je n'arrivai chez M. Colbert que comme il prenait congé de lui. L'abbé m'a dit que le commis de M. Colbert[1], qui avait affection à d'autres, avait augmenté ce bruit; qu'ils laissaient mourir de faim les Italiens qui sont ici, sans leur donner de subsistance, afin qu'ils se dégoûtent et s'en aillent; que le Cavalier à Lyon s'est loué des sculpteurs et de Vannestat, mais a dit que les architectes étaient ignorants[2].

ne pas douter qu'il ne soit parti de Paris avec tous les sentiments qu'il devait d'estime et de reconnaissance, il était superflu que je prisse la liberté de vous porter le témoignage que je fais; mais le récit de vos civilités et de vos bontés extrêmes, dont il me protesta de ne se pouvoir assez louer, m'inspira une si forte pensée de vous faire connaître la vénération et le respect que j'avais pour votre personne et pour votre illustre maison, qu'il me fut impossible de m'en défendre. Je me laissai donc aller à ce désir et ce fut même avec tant de hâte que cela n'aura été que trop visible dans ma lettre, mais enfin je n'aurais pas sujet de condamner cette entreprise si elle pouvait m'attirer, avec l'honneur de vos commandements, celui de vous témoigner le zèle et la soumission avec quoi je serai toute ma vie, etc.

1. Ch. Perrault.

2. Le manuscrit contient encore les trois lettres suivantes de Bernin :

I. — Ho avuto gran contento d'avere la sua lettera, ricordandomi sempre la sua buona compagnia e i favori che m'ha fatto ed il buon esempio che m'ha dato et la pazienza che ha avuto in soportare infiniti mancamenti che io fatto mentre ero in Parigi. Il sig[r] Colbert mi a mandato gli ordini delle mie pensionni sin a casa, et io dovrei andarlo ringraziare sin a Pariggi; prego ben lei a ringraziarlo in mio nome, e dirli che vederme in Pariggi et Paolo dipende della fabrica del Lovre. Io ho gran passione di poter veder il modello, anco che con l'occhio della mente lo vedo et mi pare, che riesca la meno cattiva cosa che io habbia fatta, et tanto più la credo quanto mi viene approvata dal suo giudicio sapendo io quanto lei habbia bon gusto in queste professioni. La prego a salutare la sua consorte in mio nome, dicendoli che non è vero che la lontananza ni gran piaga salda, perche io anco che sia lontano l'amo più che mai; saluto anco il suo buon fratello, ed a lei di tutto core gli faccio humilissima riverenza. Spesso si fa menzione della sua persona con il sig[r] cardinale legato, quale veramente gli vuol' bene. Addio, caro mio amico. Roma, li 30 gen[ro] 1667. Sono due settimane che non ho lettere del sig[r] Mathia; dubito della sua sanità.

II. — Oggi, li 18 luglio è arrivato in Roma il sig[r] Mathia in buonissima sanità, insieme con la sig[a] sua moglie. Il detto m'a portato una di Madama, dove si conosce che l'amore che era tra di noi, anco non è cessato. Sono bene in colera fieramente con Monsù l'abbé et del suo modo di fare. Mi fà chiaramente conoscere, che io non lo saputo servire in cosa nessuna : pacienza : capito anco gli giorni passati qui in Roma, un garbato sig[re] quale con una sua lettera mi accennava esser suo parente, ma per non intendere la lingua, ci vedemo assai poco. Io in tanto tengo sempre eterna memoria delli favori, che ho sempre ricevuti da lei, al quale insieme con Madama e suo buonissimo fratello faccio humilissima riverenza. Di Roma, li 18 luglio 1667.

ILL.[mo] MIO SIGNORE.

III. — Mentre stava raggionendo di lei m'è arrivata una sua lettera, alla quale

Le 15 juin 1668, j'ai donné à M. Colbert un écrit cacheté contenant ce qui suit :

« L'obligation récente que mon frère et moi vous avons nous fait, Monsieur, prendre la liberté de vous représenter que nous ne jugeons pas que rien pût servir davantage à votre gloire dans les bâtiments que de faire exécuter au Louvre le dessin du cavalier Bernin. Nous ne vous en avons, Monsieur, rien dit ci-devant, jugeant que les dépenses de la guerre plutôt qu'autre chose vous ont fait abandonner ce dessin. L'on ne doit pas croire que M. Lebrun qui s'est plaint du peu d'honneur qu'il avait reçu du Cavalier, lorsqu'il fut le saluer avec l'Académie, eût voulu vous inspirer ce changement après ce qui avait été commencé, peur de perdre le ministère des bâtiments qu'il a sous vos ordres ; ni M. Perrault non plus par ressentiment du grand démêlé qu'il eut avec le Cavalier; ce serait pour de très petits intérêts empêcher l'exécution d'un grand et trop important ouvrage. »

Ayant le 23 juin vu M. Colbert, je lui ai demandé s'il avait lu cet écrit et l'ai supplié de croire que je n'avais pris la liberté de lui dire ainsi ma pensée que par un zèle qui regarde sa gloire. Il m'a dit qu'il l'avait vu, mais que le dessin du cavalier Bernin, quoique beau et noble, était néanmoins si mal conçu pour la commodité du Roi et de son appartement au Louvre, qu'avec une dépense de dix millions il le laissait aussi serré dans l'endroit qu'il devait occuper au Louvre qu'il était sans faire cette dépense; que cela était si peu convenable qu'avant que d'y consentir, dans la charge qu'il avait, il eût voulu voir auparavant dix ordres du Roi, par écrit, pour sa décharge; que le Cavalier n'avait rien voulu écouter sur ce sujet. Je lui ai reparti qu'il avait eu la pensée de faire un appartement royal dans l'angle du Louvre qui est le plus proche du Pont-Neuf. Il m'a dit qu'il était ridicule de vouloir faire le logement pour la personne de Leurs Majestés en un endroit où il eût été nécessaire d'avoir des sentinelles avancées pour empêcher le matin les carrosses d'approcher du Louvre : qu'il lui avait fait entendre que l'appartement du Roi ne pouvait être qu'au lieu où il est, mais que le Cavalier n'avait

rispondo, che in ordine alli giovani pittori ne per carità, ne per obligo, che professo a loro signori io faccio quel più che doveyi. Della morte di suo fratello, io ho gran raggione di rallegrarmene perchè era un buon uomo e come tale per l'infinita bontà del Sig^re deve essere in paradiso.

La casa che ha fatto fabricare e la situazione che a dote al busto del Rè e li acquisti che ha fatto di altri quadri devano essere cose desiderabili a vederli, perche il suo ingegno ed il suo buon gusto non puol fare se non cose belle, ed io le vedo e ne godo con l'occhio della mente.

Signor mio, la rimembranza della sua persona e compagnia sempre più mi obbliga ad amarlo e tenerlo fisso nella memoria. Il rivederci più in questo mondo credo sia desiderare, ma non di sperare, cerchiamo dunque di rivederci in cielo, sperando cosi per l'infinita bontà del Sig^re.

La statua del Rè a cavallo è un pezzo che lo finita... ma quando poi la vedranno, troveranno poco, ma perchè li altri signori sono ripieni di cortesia, prudenti e discreti mi compatiranno.

La prego a salutare caramente Madame del suo nome, e dirli, che mi contentaria che lei amasse me la decima parte di quello che amo lui, si come faccio il mio signore de Chantelou di tutto core.

Roma, li 18 decembro 1678.

GIO CARLO BERNINI.

point entré là-dedans, et ne voulait faire les choses qu'à sa fantaisie; qu'on ne pouvait nier que son dessin ne fût beau et magnifique, mais qu'en ruinant, pour ainsi dire, tout le Louvre et dépensant dix millions, il laissait le Roi avec aussi peu de commodité à son appartement qu'il y en avait auparavant; qu'il avait cherché à faire de grandes salles et de grands lieux pour tout le reste et ne faisait rien pour le Roi; que je ne devais pas m'imaginer qu'il se laissât persuader par le sentiment des autres; qu'il avait su l'emportement que le Cavalier avait eu avec M. Perrault et s'en était étonné, étant une personne qui lui portait ses ordres; que le Cavalier avait d'excellentes parties, mais qu'il était trop attaché à son sentiment et ne voulait rien donner à celui d'autrui; qu'il avait donné au Louvre un exhaussement excessif dont il n'avait rien voulu diminuer, durant qu'il avait été ici, mais qu'au dessin qu'il avait renvoyé de Rome, il l'avait corrigé et rabaissé de [1]... pieds. Je lui ai dit que j'appréhendais que de la sorte que le Louvre s'achevait les ornements n'en parussent trop petits; que j'avais toujours cru et mon frère aussi, que le Louvre n'avait été projeté que pour être les trois quarts moins grand qu'il ne sera. Il m'a dit qu'il le croyait aussi; et ce que j'appelle les ornements? J'ai dit les ordres, qui, dans le premier projet, étaient convenables à la distance dont ils étaient vus, mais que dans le grand éloignement ils me semblaient disproportionnés; que d'ailleurs l'incommodité de la grandeur de la cour pour le soleil et pour la pluie faisait juger que les loges [2] auraient été nécessaires. Il m'a dit qu'il y en aurait et que, pour bien loger le Roi, il élargissait du côté de la rivière; que le temps qu'il y a qu'il entend parler de bâtiments fait qu'il peut juger des choses par lui-même et de ce qu'il sera plus convenable de faire; qu'il a été bien aise de s'expliquer avec moi pour m'ôter la pensée qu'il se laissât persuader. J'ai répété que rien ne m'avait fait prendre la liberté que j'avais prise que le zèle de sa gloire; que je n'avais rien vu de ce qui s'exécutait, qu'ainsi je n'en parlais point; et lui ayant fait la révérence, je me suis retiré.

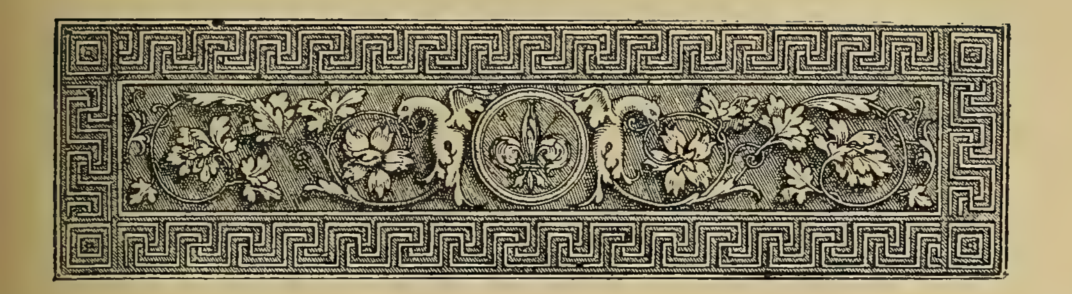
LUDOVIC LALANNE.

1. Le chiffre est resté en blanc dans le manuscrit.
2. Galeries; c'est le mot italien *loggie*.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET FILS.

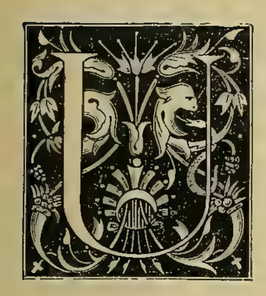


LES DESSINS

DE

LA JEUNESSE DE RAPHAEL.

(PREMIER ARTICLE.)



N déluge de publications a été provoqué par le quatrième centenaire de la naissance de Raphaël. Quelques vieilles vérités ont été rajeunies, accommodées au goût du jour, mais un plus grand nombre ont dû faire place, momentanément du moins, à des paradoxes audacieux. Cette figure sereine, radieuse, véritablement divine, a servi de prétexte aux excès d'une jeunesse turbulente et arrogante. Des affirmations téméraires se sont substituées à la discussion loyale, à la discussion courtoise, telle qu'elle profite à la science. L'autorité de nos études en a été compromise. Plus de raisons, mais des arrêts, qui heureusement ne sont point sans appel :

Hoc volo, sic jubeo, sit pro ratione voluntas.

Ce qui caractérise la jeune École, c'est une critique avant tout négative. Armée de méthodes d'investigation nouvelles ou prétendues telles, elle a mis sa gloire à retrancher de l'œuvre du maître le plus grand nombre de pages douteuses, et même, il faut l'ajouter, pas mal de pages absolument authentiques. Un simple soupçon a suffi pour faire déclarer apocryphes des chefs-d'œuvre qui depuis des siècles jouissaient de la réputation la plus solidement établie. Aujourd'hui, pour peu que telle ou telle production ne réponde pas à l'idée que

l'un de ces énergumènes de la critique d'art s'est faite du génie du maître, ou tout simplement pour peu qu'elle lui déplaise, vite on l'élimine, on la supprime. L'esthétique est assimilée à l'anthropologie ou à l'ethnographie : un artiste, étant donné son tempérament, ne peut produire que des œuvres strictement définies d'avance. Comme si le propre du génie n'était pas de dérouter sans cesse les prévisions de la critique la plus savante!

En ce qui touche particulièrement l'histoire de la jeunesse de Raphaël, on est parti de cette idée fausse que le développement du fils de Giovanni Santi avait été non seulement rapide, brillant, mais encore miraculeux, tout comme celui de son émule Michel-Ange, et que, pour ses coups d'essai, il avait frappé des coups de maître. C'est peu connaître cette organisation à part. A ne considérer que la multiplicité de ses productions, la facilité semblerait avoir été son trait dominant. Mais examinez-le plus attentivement : vous découvrirez que, d'ordinaire, les idées de Raphaël ont besoin d'une longue incubation pour arriver à la perfection. Sans aller aussi loin que Michel-Ange, au dire duquel son émule ne tenait pas sa supériorité de la nature, mais de l'étude, il est permis de soutenir que, abstraction faite de quelques éclairs de génie, Raphaël s'est développé lentement, laborieusement et, pour me servir de l'heureuse image de M. Klaczko, en butinant de droite et de gauche, « avec son charmant instinct d'abeille », sauf à dépasser le lendemain ses maîtres de la veille. La preuve la plus éclatante de ses tâtonnements, c'est qu'il a eu successivement sa manière ombrienne, sa manière florentine, sa manière romaine, tandis que, dès le premier jour, le style de Michel-Ange s'est affirmé avec une incomparable netteté.

Le passage par l'atelier du Pérugin a eu pour résultat de troubler profondément l'adolescent qui cherchait sa voie. S'il lui a révélé les secrets de ce coloris chaud, lumineux, ambré, il l'a aussi familiarisé avec une manière de dessiner qui n'était rien moins que pure ou fière : « gli fu col tempo di grandissimo disaiuto e fatica quella maniera che egli prese di Pietro quando era giovanetto; la quale prese agevolmente per essere minuta, secca et di poco disegno : perciocchè non potendosela dimenticare, fu cagione che con molta difficultà imparò la bellezza degl' ignudi ed il modo degli scorti difficili dal cartone che fece Michelagnelo Buonarroti per la sala del consiglio di Fiorenza [1] ». C'est là un jugement de Vasari que l'on ne

1. Voy. aussi les judicieuses observations de M. Schmarsow, dans les *Br. Jahrbücher*, 1881, p. 138-139.

saurait assez méditer. A voir les figures tour à tour grêles, sèches ou anguleuses, que Raphaël a esquissées pendant cette période, on croirait parfois à un recul. Le fait est qu'il y a eu un temps d'arrêt assez considérable.



ÉTUDE POUR UN ROI MAGE.

(Académie de Venise.)

Il n'était pas inutile, je crois, d'indiquer ces points de vue avant d'aborder la discussion du problème qui nous préoccupera tout d'abord dans la présente étude, c'est-à-dire l'authenticité du fameux *Livre d'esquisses,* conservé à l'Académie des beaux-arts de Venise. On sait que, dans les dernières années, ce recueil a donné lieu aux plus ardentes polémiques, en Allemagne surtout, et qu'aujourd'hui les

critiques d'art sont partagés en deux camps dont l'un cherche à faire oublier par son impétuosité l'infériorité du nombre : ceux qui croient que ces dessins sont de la main de Raphaël, et ceux qui les retranchent de l'œuvre du maître. Comptant dans les deux partis des amis également chers, des maîtres également vénérés, je réunis, je pense, du moins celles des conditions qui sont nécessaires pour mener le débat avec impartialité et avec modération.

Trois points sont hors de conteste : 1° les dessins de Venise datent de la fin du xvᵉ ou du commencement du xvıᵉ siècle; 2° ils formaient au début un album ou un carnet de voyage; 3° ils proviennent pour la majeure partie d'une seule et même main. C'est sur la détermination de cette main que s'est ouverte la plus violente des polémiques. Tandis que MM. Cavalcaselle, Crowe, de Liphart, Bode, Lippmann, Bayersdorfer, Schmarsow, de Pulszky, bon nombre de savants italiens et anglais, et enfin la critique française tout entière, persistent à affirmer la paternité de Raphaël, l'ingénieux et spirituel amateur qui a rendu si célèbre dans les dernières années le nom de Lermolieff[1] attribue le recueil à Bernardino Pinturicchio, suivi en cela par M. Minghetti et par M. Wickhoff; M. Kahl, de son côté, le revendique pour Girolamo Genga d'Urbin. Un petit nombre de savants, tels que M. Springer dans son beau livre sur Raphaël et Michel-Ange, tout en niant la participation de Raphaël, hésitent à mettre en avant un autre nom. Le recueil, selon eux, serait l'œuvre collective d'un atelier ombrien.

Le *Livre d'esquisses* de Venise n'a pas d'histoire. Nous savons seulement qu'il fut acheté à Parme, au commencement de ce siècle, par le peintre Bossi, de Milan, au prix de 400 francs environ, baptisé par lui du nom de Raphaël, enfin revendu, après la mort de Bossi, à l'Académie des beaux-arts de Venise. Mais de l'obscurité qui enveloppe les vicissitudes du volume, saurait-on tirer un argument contre son authenticité? Les dessins de Raphaël à Lille, à Oxford, au Louvre ou à Vienne, ont-ils leurs papiers mieux en règle? Qui nous empêche de voir dans le *Livre d'esquisses* ce « libro famoso de cento disegni di mano tutti di Raffaello che comprò Guido in Roma », livre compris dans la succession de Guido Reni († 1642), et probablement entré ensuite dans la collection de Carlo Maratta († 1713), où il est fait mention d'un « libro di alcuni avanzi de studi giovanili di Raffaello, che approvano le sue prime fatiche con un esatissima

1. Ce n'est plus aujourd'hui un secret pour personne que sous ce pseudonyme se cache M. Morelli, sénateur du royaume d'Italie.

imitazione a maggior finimento terminato »? En pareille matière, le champ est ouvert à toutes les hypothèses, et la nôtre n'a rien qui de prime abord heurte la vraisemblance.

Le *Livre d'esquisses* formait, à l'époque où Bossi en fit l'acquisition, un album de 106 dessins ou 53 feuillets, numérotés de 2 à 55 (en y comprenant le nº 48, que Bossi découvrit postérieurement à Paris).



ÉTUDE DE JEUNE FEMME.

(Académie de Venise.)

Aujourd'hui les feuillets sont exposés isolément, mais il est facile, pour la presque totalité d'entre eux, de retrouver la numérotation ancienne. Ce travail de reconstitution a été entrepris et mené à bonne fin par M. Robert Kahl, dans une étude aussi consciencieuse que loyale, aux prémisses excellentes, mais aux conclusions fausses, à laquelle nous aurons l'occasion de faire de nombreux emprunts [1]. Disons tout de suite que, de l'aveu unanime, plusieurs bouts de

1. *Das Venezianische Skizzenbuch*. Leipzig, 1882.

croquis ont été ajoutés longtemps après, tels que cette tête à perruque qui date du XVIIe ou du XVIIIe siècle (Kahl, n° 104). Quelques autres peuvent parfaitement être l'œuvre de condisciples de Raphaël. Rien ne s'oppose à ce qu'il en soit de même de ces syllabes inintelligibles « d. unz. B. L. paro » (Kahl, n° 50), dans lesquelles on se refuse à voir la main de Raphaël. Quel est, de nos jours encore, l'élève artiste, dont le calepin ne renferme point par ci, par là, des figures ou des notes tracées par un camarade d'atelier? Quant à la lettre G, dans laquelle M. Kahl croit voir l'initiale du nom de Genga, M. Wickhoff, qui nous permettra de retourner cet argument contre lui, en a constaté la parfaite ressemblance avec l'initiale du mot



ENFANTS DANSANT.

(Académie de Venise.)

Genova, tracé sur le beau dessin du Musée des Offices, le *Départ d'Aeneas Sylvius*. Or ce dessin, nous le démontrons plus loin, ne saurait être que de la main de Raphaël.

Si l'on considère l'ensemble du recueil de Venise, on est tout d'abord frappé de cette circonstance qu'il renferme, à côté d'études d'après le modèle vivant, des vues d'Urbin et des environs, des copies des portraits de philosophes peints pour la bibliothèque d'Urbin, des copies d'après Mantegna, d'après le Pérugin, d'après Pinturicchio, d'après Signorelli, d'après le groupe des *Trois Grâces* de Sienne, et enfin d'après Pollajuolo et Léonard de Vinci.

Rien de plus anormal que ce mélange, si l'on suppose que le recueil est l'œuvre d'un autre que Raphaël. Prenez Pinturicchio : M. Morelli a établi avec une grande sagacité qu'un certain nombre de dessins du recueil vénitien reproduisent des motifs empruntés aux compositions du maître ombrien; seulement, au lieu de conclure de là que l'auteur

du recueil a copié Pinturicchio, il en conclut que Pinturicchio est lui-même l'auteur de tous les dessins du recueil. Mais Pinturicchio n'est pas allé à Urbin, mais il ne s'est pas inspiré de Mantegna, mais il n'a pas imité Léonard, mais il n'a pas étudié l'antique. L'argument tiré des vues d'Urbin et des portraits de philosophes est si fort que M. Kahl a mis en avant le nom d'un artiste urbinate, Girolamo Genga (1476-1551). Cette conjecture n'ayant point, que je sache, fait fortune jusqu'ici, on me dispensera de la discuter.



ENFANTS DANSANT.

(Fac-similé de la gravure de Marc-Antoine.)

Admettons maintenant que le recueil soit l'œuvre de Raphaël : que de difficultés aplanies ! Il est tout naturel que, élevé à Urbin, le jeune Santi ait dessiné les paysages de sa ville natale et copié les portraits de philosophes conservés dans la bibliothèque ducale ; il est tout naturel que, fixé plus tard à Pérouse et à Città di Castello, il ait mis à contribution le Pérugin, Pinturicchio et Signorelli ; il est tout naturel, étant donnée l'évolution dont nous avons tant d'autres preuves, qu'il se soit inspiré dans la suite de Léonard de Vinci. La copie de l'estampe de Mantegna, la *Mise au tombeau*, ne s'explique pas moins. Raphaël ne l'a-t-il pas utilisée dans son fameux tableau de la galerie Borghèse ! Et le dessin d'après le groupe des *Trois Grâces*

de Sienne ne se rattache-t-il point, par une filiation aussi directe, au tableau des *Trois Grâces* de la galerie Dudley, tableau non moins indiscutable que la *Mise au tombeau!*

Première conclusion : pris en bloc, le *Livre d'esquisses* de Venise jure avec tout ce que nous savons de la vie ou de l'œuvre des différents artistes en faveur desquels on a voulu le revendiquer; il s'accorde par contre, de tout point, avec l'histoire du développement de Raphaël, depuis les derniers temps de son séjour à Urbin jusqu'aux premiers temps de son établissement à Florence.



ANGE JETANT DES FLEURS (FRAGMENT).

Sainte Famille de François Ier. (Musée du Louvre.)

L'objection tirée du style, de la facture des dessins, offre plus de gravité, à première vue du moins. Il est certain qu'un grand nombre de ces croquis manquent d'accent et de distinction, qu'ils sont tracés d'une plume tantôt trop facile et trop banale, tantôt trop rude et trop raboteuse. On n'y trouve que rarement la pureté de lignes, la sincérité, l'émotion, qui distinguent les dessins appartenant à la période florentine du jeune maître. Mais plusieurs points sont à considérer ici. Et tout d'abord, n'est-il pas naturel qu'un débutant — Raphaël devait compter une douzaine d'années quand il commença son recueil — n'ait pas eu la fermeté de main d'un artiste formé? En second lieu, il faut tenir compte de cette circonstance que les dessins de Venise sont presque tous exécutés à la plume sur un papier assez rugueux, tandis que les dessins qu'on leur oppose sont exécutés à l'aide de

procédés comportant plus de souplesse ou de fini — pierre d'Italie, mine d'argent, lavis — et sur du papier spécialement préparé. En troisième lieu, rappelons-nous qu'il existe, entre les tout premiers tableaux du débutant (la *Vierge entre saint François et saint Jérôme*, du Musée de Berlin, ou la *Vierge Solly*, de la même collection) et le



ANGE JETANT DES FLEURS.

(Académie de Venise.)

Couronnement de la Vierge ou le *Sposalizio*, un écart non moins considérable qu'entre certains dessins de Venise et certains dessins d'Oxford ou de Lille.

Mais les éléments de comparaison font-ils défaut à ce point, parmi ceux des dessins de Raphaël dont la critique la plus audacieuse a jusqu'ici respecté l'authenticité? J'avoue avoir songé tout d'abord à

ce *Saint Martin à cheval*, du Musée de Francfort, dont la conquête inspirait au brave Passavant un si vif orgueil, et dont l'intérêt a été tout récemment encore proclamé par deux juges qu'on n'accusera pas précisément de légèreté, MM. Cavalcaselle et Crowe. Quel dommage qu'un arrêt, devant lequel un certain nombre de nos confrères se sont empressés de s'incliner, ait subitement transformé en un ouvrage de l'obscur Eusebio da San Georgio une page incorrecte, si l'on veut, mais qui cadrait si bien avec l'idée que l'on se faisait du développement de Raphaël! Ce cheval bizarre, avec sa croupe gigantesque, sa tête atrophiée, ce Satan plus comique que terrible, et à côté de ces deux figures malencontreuses ce saint aux traits si doux, si véritablement raphaélesques, tout cela réuni ne caractérisait-il pas à merveille la période de tâtonnements dont les dessins de Venise nous offrent tant de témoignages? Pourquoi, au fait, ne laisserions-nous pas les partisans d'Eusebio se disputer avec ceux de Pinturicchio — car le *Saint Martin* de Francfort a été également revendiqué en faveur de ce maître — pour nous en tenir purement et simplement à l'appellation ancienne? Le lecteur impartial hésitera d'autant moins à nous suivre que la technique — un système de hachures à la plume d'une extrême dureté — est presque identique dans le *Saint Martin* et dans les principaux dessins de Venise.

Un autre dessin du Musée de Francfort, l'étude pour la *Dispute du Saint-Sacrement*, offre de son côté comme facture et comme style l'analogie la plus saisissante avec l'étude de *Deux hommes nus*, vus de dos, conservée à Venise (Kahl, n° 15). Il n'y a pas moins de parenté entre les figures d'hommes drapés (Kahl, nos 1 et 3), inspirées de la *Remise des clefs* peinte par le Pérugin dans la chapelle Sixtine, et le groupe de quatre personnages du Musée de Lille (Braun, n° 60) : les types, les plis des vêtements, avec leurs cassures assez maladroites, le système des hachures, bref l'inspiration générale aussi bien que les moindres détails techniques sont identiques de tout point. Rapprochons maintenant un des paysages du recueil vénitien des paysages similaires de l'Albertine : ici encore on reconnaît la même main avec cette différence qu'elle est déjà plus exercée et plus sage dans les dessins de Vienne que dans ceux de Venise. Et puis combien d'expressions, combien d'airs de tête, devant lesquels il est impossible de ne pas prononcer le mot de raphaélesque! Ce caractère est si prononcé dans certaines figures, que même M. Kahl, qui nie la participation de Raphaël au recueil de Venise, y signale plus d'une fois des « accents raphaélesques » (nos 21, 30).

En résumé, malgré bien des imperfections, malgré une infériorité souvent flagrante, l'immense majorité des dessins de Venise se rapproche trop, comme facture, de certains dessins absolument authentiques, conservés à Lille, à Francfort et à Vienne, pour que la paternité de Raphaël puisse être davantage révoquée en doute.

Mais ces analogies se bornent-elles à de simples rencontres dans la marche des études, dans l'emploi de tel ou tel procédé, ou le choix de tel ou tel sujet? En dehors des croquis pris à Urbin, en dehors de l'étude d'après les *Trois Grâces* et de la copie de la *Mise au tombeau* de Mantegna, ne rencontrons-nous pas, dans les dessins conservés à Venise, un certain nombre de motifs utilisés plus tard par Raphaël dans ses productions les plus célèbres?

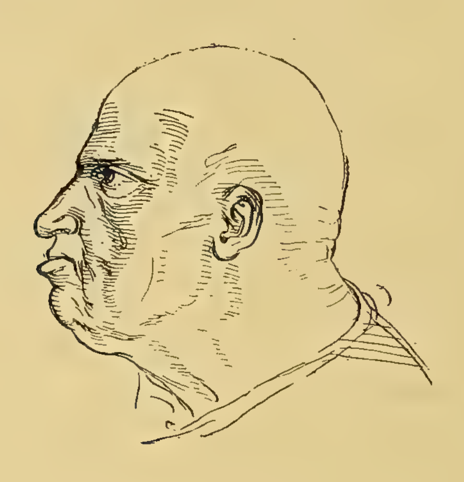
Si les discussions des dernières années ont été passablement irritantes, elles n'auront pas du moins été complètement stériles. Les recherches, soit de nos alliés, soit de nos adversaires, ont établi un certain nombre de rapprochements généraux dont il importe de tenir compte avant d'aller plus loin. C'est ainsi que M. Kahl a retrouvé, dans le fameux *Massacre des innocents* (le plus ancien probablement des dessins du recueil de Venise), comme les germes de la scène si pathétique, gravée quelque dix ans plus tard par Marc Antoine, d'après une nouvelle composition de Raphaël. La *Femme agenouillée* (Kahl, n° 8) rappelle la Madeleine de la *Crucifixion*, de la galerie Dudley. Le *Jeune homme debout*, tenant d'une main son manteau, appuyant l'autre main sur sa poitrine (Kahl, n° 4), semble la première pensée du saint Jean peint dans le tableau du Vatican, le *Couronnement de la Vierge*. Les *Enfants dansant* et les *Enfants jouant avec un porc* annoncent les *Enfants se querellant* (Louvre, salle des Boîtes), les *Enfants jouant*, conservés à Oxford (Robinson, n° 84) et la *Ronde d'Amours*, gravée par Marc-Antoine. Et quelle parenté entre cette tête de jeune fille, si légère, si spirituelle, reproduite à l'envi par la gravure, et le *Joueur de luth* de l'Université d'Oxford! Ne dirait-on pas la sœur et le frère?

Ce n'est pas tout. Une foule d'attitudes, de costumes, de types du recueil vénitien se retrouvent, à tout instant, dans les dessins de Lille, dans ceux d'Oxford, dans les tableaux de la première manière de Raphaël. Tantôt ce recueil nous offre des motifs que Raphaël a développés, complétés plus tard, en les faisant entrer dans l'économie de compositions plus compliquées, plus savantes; tantôt la forme y est tellement arrêtée que l'artiste n'a plus eu qu'à la répéter textuellement.

A cet égard, une simple statistique sera la plus éloquente des démonstrations.

Tête de vieillard, vue de profil (Kahl, n° 89, gravée ci-dessous). Reproduite textuellement : 1° dans l'*Adoration des mages*, dessin du Musée de Stockholm, dont je dois une photographie à l'obligeance de M. le baron de Liphart; 2° dans l'*Adoration des mages*, peinture de Raphaël conservée au Musée du Vatican.

Tête d'homme (même dessin). Répétée dans un dessin d'Oxford (Robinson, n° 28).



TÊTE DE VIEILLARD.

(Académie de Venise.)

Tête de jeune homme, les yeux levés au ciel (Kahl, n° 59). Répétée dans un dessin d'Oxford (Robinson, n° 10), dans un dessin de la collection Malcolm, et enfin dans le *Couronnement de la Vierge*, du Vatican (figure de l'apôtre saint Jean, debout à droite).

Paysage (Kahl, n° 103). Se retrouve, mais en contrepartie, dans la *Madonna di Terranuova*, au Musée de Berlin (Cavalcaselle et Crowe, *Raphaël*, édit. allem., t. I, p. 150).

Autre paysage, *Vue de Fossombrone* (Kahl, n° 36). Reproduit presque textuellement dans le dessin n° 17, d'Oxford.

Jeune homme nu, debout (Kahl, n° 23, gravé ci-dessus). C'est une étude pour l'un des rois dans l'*Adoration des mages*, du Vatican.

Ange jetant des fleurs (gravé ci-dessus). A été utilisé plus tard par Raphaël, ainsi que Passavant et M. Springer l'ont démontré, dans la *Sainte famille de François Ier* et dans les *Noces d'Éros et de Psyché*.



L'ADORATION DES MAGES (ESQUISSE).

(Musée de Stockholm.)

Étude de draperies (Kahl, n° 26). Répétée dans le dessin du duc de Devonshire, *Aeneas Sylvius devant le pape Eugène IV*, dessin dont nous démontrerons plus loin l'authenticité.

Étude de trois figures nues (Kahl, n° 17). Le jeune homme qui, debout devant un de ses compagnons, étend la main sur sa tête est, ainsi que l'ont démontré MM. Crowe et Cavalcaselle, la pensée première du berger couronnant Apollon, dans la fresque d'*Apollon et Marsyas*, à la salle de la Signature [1].

Tête d'homme criant (Kahl, n° 22). Passavant a signalé, depuis longtemps, l'étroite parenté de ce motif avec l'étude pour la *Gorgone* de l'université d'Oxford (Robinson, n° 7), qui a servi, à son tour, à préparer la Gorgone représentée sur le bouclier de Minerve, dans l'*École d'Athènes*. Pour expliquer cette rencontre, M. Kahl est forcé d'admettre que la tête insérée dans le *Recueil de Venise* a été ajoutée après coup, d'après la fresque du Vatican. A ce compte, la moitié du recueil se composerait d'interpolations. Or qui ne voit que les dessins de Venise sont non pas des copies faites d'après des peintures de Raphaël, mais bien des études utilisées pour ces mêmes peintures!

Deux hommes vus de dos (Kahl, n° 3). En combinant ces deux figures, Raphaël a composé celle du personnage qui se trouve à l'extrême gauche dans la *Présentation au Temple*, du Vatican. Le plus âgé des deux hommes a fourni le type et l'indication de l'attitude générale; au plus jeune, l'artiste a emprunté l'arrangement des draperies inférieures et la position des pieds, qui sont absolument identiques dans le dessin et la peinture. Soutiendra-t-on ici encore que l'auteur du *Recueil de Venise* a copié une peinture de Raphaël? Ce serait une singulière manière de copier, et sans exemple, je crois, que de dédoubler les figures de l'original!

Il serait facile de multiplier ces rapprochements. Citons encore la *Mère allaitant son enfant* (Kahl, n° 46), composition identique, ligne

1. MM. Crowe et Cavalcaselle croient pouvoir rattacher à la même fresque un autre dessin du *Recueil de Venise :* le torse d'homme représenté sur l'un des feuillets serait, à leur avis, une étude d'après la statue antique de Marsyas, reproduite plus tard par Raphaël dans la fresque en question. Malgré ma déférence pour l'opinion de juges si autorisés, j'éprouve des scrupules à partager leur manière de voir. Dans le Marsyas antique et dans le Marsyas de la fresque, le corps du supplicié, suspendu en l'air par les bras, est fortement tendu; dans le dessin de Venise, au contraire, le torse ne trahit aucun effort; au lieu d'être allongé, étiré, il est replet et massif.

pour ligne, à un dessin d'Oxford, catalogué par M. Robinson sous le nº 22; — le *Joueur de cornemuse* (Kahl, nº 29), également répété à Oxford (Robinson, nº 2); — la *Vierge agenouillée* (Kahl, nº 8), qui a son pendant dans une des figures de l'*Adoration des bergers*



VIERGE AGENOUILLÉE.

(Académie de Venise.)

(Robinson, nº 7), etc., etc. Raphaël aurait apposé sa signature au bas de chacun de ces dessins, que sa paternité ne serait pas plus palpable, plus éclatante.

En résumé, trois ordres d'arguments établissent l'authenticité du *Recueil de Venise :* 1º les rapports des dessins avec ce que nous savons des études et des travaux de Raphaël; 2º les analogies de facture et de style; 3º les nombreux points de contact entre les motifs figurés

dans le recueil et les ouvrages authentiques de Raphaël, la similitude absolue des types, des gestes, des attitudes.

La question de l'authenticité du *Recueil de Venise* étant ainsi définitivement vidée, nous nous trouvons singulièrement à l'aise pour étudier les évolutions du génie de Raphaël pendant la période, si laborieuse, de ses débuts.

Raphaël, ce fait semble désormais acquis, a eu sa manière anté- ou pré-péruginesque. Les leçons de son père, celles de son compatriote Timoteo Viti, celles enfin de Justus de Gand, dont les portraits de philosophes se trouvent reproduits avec tant d'amour dans le *Recueil de Venise*, tels sont les éléments constitutifs de ce premier enseignement. Une des théories les plus séduisantes de M. Morelli [1] consiste à placer dans cette période, antérieure à l'entrée dans l'atelier de Pérugin, c'est-à-dire à l'année 1500 environ, les ouvrages suivants : le dessin de Lille représentant *Deux archers* (copie d'après Signorelli, ainsi qu'il sera dit plus loin), le *Songe du chevalier*, de la Galerie nationale de Londres, l'*Ange et le gardien du tombeau du Christ*, à l'Université d'Oxford, enfin une petite *Madone* de la même collection (Braun, n° 10). Ces différents dessins ou tableaux auraient été exécutés sous l'influence de Timoteo Viti : telle est du moins l'opinion de M. Morelli, qui a très certainement raison en ce qui concerne le *Songe du chevalier*. Quant à la date mise en avant par l'éminent amateur italien, il me paraît difficile de l'accepter après l'argumentation si solide de M. Springer dans le *Repertorium*. C'est vers 1504, non vers 1500 qu'a pris naissance le *Songe du chevalier*. Il est assez naturel que Raphaël, qui fit à cette époque un voyage à Urbin, soit momentanément retombé sous l'influence de son compatriote et ancien maître Timoteo.

Pendant la période suivante, en d'autres termes de 1500 à 1504 environ, l'influence du Pérugin domine, comme de droit. Raphaël a pris au chef de l'École ombrienne jusqu'à la technique même de ses dessins à la plume, avec leurs hachures si serrées, leurs effets si vigoureux. Il lui a aussi pris, malheureusement, ses contours trop grêles, ses physionomies trop souffreteuses. Il me paraît difficile, néanmoins, de confondre les productions du maître avec celles du disciple : les premières sont infiniment plus archaïques. Considérez par exemple, la position des pieds chez le Pérugin, et le manque

1. Cette manière de voir est partagée par M. Minghetti, dans le livre d'un si haut intérêt que l'éminent homme d'État italien vient de consacrer à Raphaël : *Raffaello*, di Marco Minghetti. Bologne, 1885.

d'équilibre qui en résulte; jamais Raphaël n'a poussé l'invraisemblance à ce point. Autre différence : les plus beaux dessins du Pérugin abondent en négligences de toute sorte. Raphaël, au contraire, a dès le début apporté dans ses moindres travaux l'esprit de conscience auquel il est resté fidèle jusqu'à la fin.

Il serait fastidieux de passer en revue tous ceux des dessins de Venise, de Lille, d'Oxford, dans lesquels Raphaël s'est inspiré du Pérugin. Tantôt il a copié ses cartons, voire ses esquisses, tantôt il a mis à contribution ses peintures mêmes. Ce pieux travail d'assimilation lui a été, ainsi que je l'ai indiqué tout à l'heure, plus nuisible que profitable, du moins en ce qui touche l'étude du corps humain. J'en rapporterai ici deux preuves qui me paraissent particulièrement convaincantes : en examinant la figure du *Jeune homme nu*, de Venise (gravée p. 187), il est impossible de n'être pas frappé de la déformation de la jambe droite, qui est courbée et arquée de la façon la plus disgracieuse. Eh bien, ce motif est emprunté textuellement à une *Figure d'ange* du Pérugin, conservée au Musée des Offices. Autre emprunt fâcheux : Qui n'a remarqué, dans le fameux tableau d'*Apollon et Marsyas*, acquis par le Louvre, combien la tête de Marsyas est extraordinairement ronde et osseuse. Ici encore, Raphaël a copié un des types favoris de son maître, type que l'on rencontre successivement dans un dessin de l'Albertine : la *Vierge remettant sa ceinture à saint Thomas;* dans un dessin des Offices : *Un moine lisant* (Braun, nº 541) et dans un autre dessin de la même collection l'étude pour la figure de *Saint Bernard*, etc.

(*La fin prochainement.*) EUGÈNE MUNTZ.



LE MUSÉE DE HARLEM.

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

IV.



Ainsi, dès l'année 1629, comme le prouve le beau *Portrait de Van Beresteyn* dont nous donnons la gravure, Frans Hals, en pleine maturité, en plein succès, commençait, de lui-même, à ramasser ses forces, à concentrer sa verve, à chercher des façons plus graves de présenter la figure humaine. Dès lors il préfère visiblement la vigueur à l'éclat, s'exerce avec suite et conviction à la science supérieure des sacrifices, donne à son coup de brosse plus de générosité et plus d'ampleur. Dès lors, on le voit peu à peu, virtuose expérimenté, modérer avec plus d'autorité les sonorités multiples de son orchestration brillante, tempérer les premières vivacités de ses couleurs joyeuses, éteindre successivement tous les feux de sa palette, n'y laisser enfin survivre que le noir et le blanc dont les modulations délicates ou profondes lui suffisent à tout dire. Les conversations de Rubens et de Van Dyck qui vinrent le voir à Harlem, l'un en 1627, l'autre en 1629, eurent-elles à cet égard quelque influence heureuse sur le maître naturaliste[2] ? La chose n'est pas impossible. Ce qu'il est bon de constater,

1. *Gazette des beaux-arts,* 2e période, t. xxxi, p. 340.

2. Rubens acheta à Hals un tableau dont le sujet était : *Une école.* On le trouve catalogué dans l'inventaire fait après son décès. Van Dyck fit le portrait du maître qui a été gravé par P. Coster.

c'est que cette évolution de Frans Hals commence avant l'apparition du jeune Rembrandt dont le génie expressif et concentré eut sans doute, plus tard, quelque action en retour sur le vieux praticien, mais qui, à cette époque, débutait seulement à Leyde par des imitations de Lastman et de Pinas.

Les *Portraits d'Albert Van Nierop* et de *Cornelia Van Nierop*, de 1631, plus négligés que le *Portrait de Van Beresteyn*, le rappellent d'ailleurs de très près par la gravité calme des attitudes, la saillie puissante de la tête et des mains, la subordination savante des accessoires, le parti pris des gammes sombres et restreintes, les largeurs grasses de la touche, les rougeurs brunes des carnations, les résonances de tons exquises et profondes dans les noirs des vêtements et dans les blancs des lingeries. Il est heureux que ces deux toiles soient entrées récemment au Musée d'Harlem; elles y montrent le chemin parcouru par le peintre entre 1627, date des deux *Repas d'officiers* si brillants dont nous avons parlé plus haut, et 1633, date de la *Réunion des officiers des archers de Saint-Adrien*. Ce dernier ouvrage est admirable, d'aspect moins éblouissant, mais de style plus ferme, et forme un contraste instructif avec les précédents. A mesure que, chez Hals, le portraitiste se fortifie, s'enhardit, s'élève, le compositeur s'atténue, se néglige, s'oublie. Il semble vraiment qu'il ne puisse mener de front, comme le devait faire Rembrandt, la recherche de la vérité et celle de la mise en scène ou qu'il porte à l'excès le dédain naturel d'une âme ardemment éprise de la figure humaine pour tous les artifices qui en peuvent altérer la réalité vive et l'expressive simplicité ! Cette indifférence pour l'unité d'action et pour l'action même commence d'apparaître dans cette *Réunion*. Les quatorze personnages s'y divisent, pour la seule commodité du peintre, en deux groupes juxtaposés, formant deux scènes absolument séparées, dans un jardin verdoyant. Qu'on n'y cherche plus l'animation joviale, les allures familières, les visages allumés des festoiements d'autrefois, dans les petites salles ensoleillées, autour d'une table chargée d'argenteries étincelantes et de victuailles pantagruéliques ! Quelque chose de plus grave se respire ici dans une atmosphère plus lourde. L'artiste a mûri; ses compatriotes se rangent. C'est l'heure où les républicains de Hollande, engagés de toutes parts dans de grandes affaires, soit de guerre, soit de commerce, considèrent le présent avec inquiétude et préparent l'avenir avec prudence. Le costume par degrés s'adapte à la sévérité des mœurs. Toutes les fanfreluches chères aux générations précédentes, tous les

souvenirs des joyeuses folies de la Renaissance, les rubans multicolores, les panaches triomphants, les fastueuses broderies vont insensiblement disparaître, emportés par un esprit croissant d'ordre et d'économie. Avant peu le chapeau de feutre, les chausses, les bas, le pourpoint, le manteau, tout sera noir, du même noir simple et triste qu'aviveront seulement les taches blanches du rabat, du col et des manchettes. Modification déjà visible dans le tableau de 1633! Malgré l'éclat de plusieurs riches costumes, encore bigarrés et voyants, l'ensemble est devenu sombre; les seules notes riantes, qui retentissent encore dans cette harmonie grave, sont des gammes délicieuses de bleu tendre et de jaune orangé données par des écharpes et des ceintures d'une tonalité opulente formant écho avec les verts assombris des feuillages touffus. On ne s'assemble plus pour boire, ou, du moins, on ne se montre plus quand on boit. On est sérieux, il faut qu'on le sache! A droite, dans un coin, sur une table, le registre de la compagnie est ouvert; un sergent le feuillette en s'adressant au lieutenant Andries van der Horn, assis sur le bout de la table, qu'on semble presser de prendre une décision; un autre sergent tient la plume. Pendant ce temps, au centre, debout, coupant la toile de sa haute stature, le magnifique capitaine Jean Schatter, plus triomphant encore qu'en 1627, indifférent aux deux groupes, se pavane, en vedette, sous son vaste feutre gris à panache blanc, dans son pourpoint verdâtre, dont les reflets se marient à merveille avec les chatoiements de la ceinture en soie bleue et les frissons de la collerette en mousseline blanche. Quelle jactance naïve, quelle vanité bienveillante, quelle suffisance honnête et inébranlable! Ce serait peut-être, comme puissance et comme charme, le plus étourdissant morceau de Hals, si, tout à côté, ne resplendissait, devant les porte-drapeaux, le vieux colonel Johan Claasz Loo, assis, la main droite sur le pommeau d'une canne, la gauche sur la hanche, les yeux fixes devant lui, comme un soldat de résolution énergique accoutumé aux graves pensées. Son front dégarni, ses yeux noyés et chassieux, ses lèvres tremblantes, son teint couperosé donnent à cette figure de vieillard viril un accent de réalité inoubliable! L'art du portraitiste et la science du peintre ne peuvent aller plus loin. L'exécution est d'une liberté incomparable. Aucun effort, aucun système; ni hésitations, ni surcharges, ni repentirs; c'est vu, compris, réalisé du même coup. De près, on voit les touches vivement juxtaposées, sans liaison apparente, toutes tombées à point, toutes nécessaires, toutes décisives, toutes expressives; de loin, c'est

la nature même. On éprouve autant de bien-être à regarder que l'artiste dut éprouver de joie à faire; il n'y a nulle part, dans l'art moderne, une explosion plus vive de naturel.

Une fois en train de simplifier, Hals ne devait pas s'en tenir là. A cet instant la *Leçon d'anatomie* avait paru (1632); la question du clair-obscur était posée; Hals sentait Rembrandt sur ses talons. Il défendit sa renommée par un coup d'éclat : la *Réunion des officiers d'archers à Amsterdam*, en 1637. Cette toile, la plus vaste qu'il ait brossée, avec seize figures en pied, est la gloire de l'hôtel municipal dans cette ville. Celle qu'il fit en revenant à Harlem, la *Réunion des officiers de Saint-Georges*, en 1639, n'a point la même valeur. Comme ensemble, c'est la plus lâchée de ses compositions. Les figures s'y présentent au hasard, de face, côte à côte, comme elles se présenteraient aujourd'hui chez un photographe, sur deux rangées de quatre mètres qui pourraient, sans inconvénient, s'étendre ou se raccourcir. Comme d'ailleurs le clavier des couleurs s'est sensiblement réduit, l'aspect général a quelque chose de monotone et de disloqué. Le morceau, il est vrai, presque toujours, reste encore superbe, magistral, enlevé d'un jet avec une fougue croissante d'improvisation. N'importe! Il y a dans cet éparpillement une marque d'hésitation, peut-être de fatigue. Que la faute en fût à son âge (Hals avait 59 ans) ou à son système de simplification difficilement applicable à de grandes masses, il est clair que le peintre ne sait plus, comme autrefois, ni dans les gestes, ni dans la couleur, trouver un lien pour réunir tant de personnages. Il comprit l'avertissement.

Deux ans après, en 1641, nous le voyons reparaître dans les *Régents de l'hôpital Sainte-Élisabeth*. Cette fois, il a pris un parti énergique. Rembrandt le presse; il ne se laisse pas atteindre. Vingt ans d'avance, il lui annonce, il lui prépare son chef-d'œuvre, les *Syndics des drapiers*. Les régents, comme les syndics, ne sont que cinq, bien groupés, dans une conversation d'affaires, autour d'une table couverte d'un tapis. Attitudes graves, visages honnêtes, costumes sévères; des pourpoints noirs, des cols rabattus, des feutres de haute forme à larges bords; le tapis est vert, d'un ton sourd; la muraille grise et terne. Aucune recherche d'éclat; rien qu'un jeu, doux et calme, des noirs et des blancs servant à donner plus de relief aux visages. Le dessin est net, précis, incisif; on sent que le portraitiste veut pénétrer au dedans de ses modèles plus qu'il ne l'a fait encore; comme expression intellectuelle des physionomies humaines,

c'est sa plus haute perfection. Maître, comme pas un, de son pinceau, Frans Hals ne lui demande désormais, en homme rassis, que le nécessaire. Cette résolution de se contenir, dans un praticien si impétueux et si exubérant, a quelque chose d'émouvant qui donne à cette toile d'aspect sévère une intensité de caractère saisissante et profonde.

Entre cette œuvre magistrale qui marque la pleine maturité du maître et les deux dernières toiles qui annoncent sa fin, vingt-trois ans se sont écoulés. Pendant tout ce temps, Hals n'est pas resté inactif. A cette période se rattachent le *Portrait de femme* de la collection Cums à Anvers (1640), celui de *Descartes* (1655) et de la *Dame* de la collection Lacaze au Musée du Louvre (1650), un *Portrait de jeune homme* chez M. Édouard André (1655), la vieille *Hille-Bobbe* du Musée de Berlin, dans lesquels on peut suivre l'assombrissement toujours croissant d'une facture de plus en plus hardie et libre, parfois montée jusqu'à de superbes vigueurs, parfois lâchée avec une étonnante indifférence. La vieillesse est dure pour Hals. Malgré sa grande réputation, la génération qui le suit, plus prudente, plus raisonnable, plus élégante, ne le comprend plus et l'abandonne. La misère incurable et criante assiège le couple imprévoyant et l'accable. En 1652, on vend les meubles et les tableaux de l'artiste pour payer une note de 200 florins qu'il doit à son boulanger, « le digne Jean Yken [1] »; en 1661, la Guilde est obligée de l'exempter de sa cotisation annuelle de 6 sous qu'il ne peut plus payer; en 1662, la ville de Harlem lui donne un secours de 150 florins; le 16 janvier 1664, elle lui accorde, sur sa demande, à titre de secours, trois chariots de tourbe pour son chauffage et prend à sa charge son loyer; quelques jours après on lui alloue une pension viagère, par trimestre.

Les angoisses de cette situation poignante expliquent bien des choses dans ces deux fameuses toiles, si admirées et si discutées, de 1664, qui furent sans doute ses adieux à la peinture, et qui représentent les *Régents* et les *Régentes de l'Hospice des vieillards*. Rien de plus touchant, rien de plus douloureux que de voir cet octogénaire dont la main vacille visiblement, dont l'œil baisse et se trouble, lutter avec un entêtement superbe contre la décrépitude qui le gagne pour immortaliser d'autres vieillards ! Les *Régentes* durent être peintes les premières; ces cinq bonnes dames sont rangées autour

1. L'acte notarié est donné par Willingen, 145-146. L'inventaire du mobilier qui l'accompagne donne une lamentable idée du dénûment de Hals.



pinx. H Toussaint sc.

M. VAN BERESTEYN.

Musée du Louvre

Beaux-Arts Imp. Ch. Chardon

d'une table. Leurs attitudes sentent la pose. Le peintre est obligé de fixer plus longtemps son modèle, de le fixer de près. Déjà les mains, brossées avec une impétuosité moins sûre d'elle-même, se rattachent avec hésitation aux corps plus flottants; toutefois les têtes, loyalement vulgaires ou modestement nobles, s'enlevant en clairs, par modelés coulants et gras, sur les fonds pleins d'obscurités vibrantes, prennent une expression vive et intense d'une profondeur inattendue. Dans les *Régents*, le vacillement des formes s'accentue; les mains sont presque toutes trop petites, déformées, mal fixées à des bras en moignons; les têtes ne tiennent plus toujours sur les épaules, marquant d'ailleurs une intention plus haute que jamais dans leur facture puissamment expressive, malgré les violences croissantes d'un martelage désespéré. Car le merveilleux virtuose ne veut pas, il ne veut pas quitter ce pinceau qui le quitte; et, dans cette harmonie douloureuse de tons noirs, tristes comme un deuil, par certaines notes exquises, d'un accent plus tendre que jamais, il rappelle tout à coup, à rares intervalles, sa jeunesse lointaine, sa jeunesse joyeuse! « Tout lui manque, a dit admirablement Fromentin, netteté de la vue, sûreté des doigts; il est d'autant plus acharné à faire vivre les choses en des abstractions puissantes. » Le critique sagace n'avait pas manqué non plus de signaler ces délicieux ressouvenirs du vieil Hals pour les nuances claires en admirant « le régent de droite avec son bas rouge, un morceau sans prix [1] ». On ne trouve pas, dans l'histoire de l'art, d'exemple plus émouvant d'une intelligence virile se débattant avec obstination, au moment de s'éteindre, contre l'épouvantable loi de l'anéantissement. A ce moment, Hals pense encore à son rival glorieux, Rembrandt, qui en 1661 a fait les *Syndics* et qu'il va — de peu d'ailleurs — précéder dans la tombe. Hals mourut le 26 août 1666, laissant sa veuve dans la plus profonde misère. Rembrandt, beaucoup plus jeune, devait le suivre le 8 octobre 1669. Avec eux disparaissaient les deux grands initiateurs de la peinture hollandaise.

V.

A Harlem, autour de Hals, tout paraît fade. Cependant, pendant un siècle, peu ou beaucoup, tout porte sa marque. Aucun de ses compatriotes n'échappe à son influence; quelques-uns eurent un vrai

1. Eugène Fromentin, les *Maîtres d'autrefois*, p. 311.

talent. Sans son voisinage, plusieurs des tableaux de corporations qu'a recueillis le musée, faits de son temps par des rivaux ou des imitateurs, exciteraient facilement notre admiration. L'un des plus séduisants est anonyme. Il représente les *Officiers du corps des archers de Saint-Adrien se rendant au tir en* 1630. Onze figures de grandeur naturelle, vues jusqu'aux genoux, descendent le perron d'une construction en briques et pierres blanches. Le groupement est expressif et pittoresque, les allures ont de la liberté et de l'ampleur, les gestes du naturel. Les physionomies, étudiées avec un soin extrême, dessinées avec une précision pénétrante, crient la ressemblance, une ressemblance exacte, complète, presque minutieuse. La scène se passe en pleine lumière, une lumière froide mais très vive, avec un grand déploiement de colorations claires et fraîches. Jusque-là, cela sent l'école de Hals ; ce qui la sent moins, c'est le trait mince et sec, la pâte égale et transparente, la touche tranquille et lisse. Au premier coup d'œil, on pense à Van der Helst. C'est à lui, en effet, qu'on a longtemps donné ce bel ouvrage; mais la supposition acceptée de la naissance du peintre en 1513 et la constatation de la présence, dans le tableau, des officiers de service en 1630 ont fait, depuis quelque temps, chercher ailleurs l'auteur d'une œuvre trop caractéristique pour être attribuée à un jeune homme de dix-sept ans. Le catalogue de 1884 propose le nom de Ravesteyn; M. Bode, celui de Soutman. Les deux me paraissent inadmissibles. L'argument invoqué contre Van der Helst n'a pas du reste grande valeur. Ces groupes de portraits, destinés à rappeler quelque fête ou quelque séance mémorable dans une corporation militaire ou hospitalière, n'étaient pas, comme les photographies d'aujourd'hui, commencées et terminées sur-le-champ. Entre la commande et l'exécution, pour mille raisons, il y avait parfois bien des retards. N'avons-nous pas vu que la *Réunion des officiers de Saint-Georges au moment du siège de Mons en* 1622 n'avait été peinte qu'en 1627? Le même cas a pu se renouveler ici. La date exacte de la naissance de Van der Helst, d'autre part, n'est pas encore fixée. Avec la facilité qu'il posséda toujours de s'assimiler des styles divers ne put-il avoir, dans sa jeunesse, une manière de peindre plus claire encore et plus légère que celle du fameux *Banquet de la garde civique en* 1648 à Amsterdam, où l'on retrouve d'ailleurs la même précision physionomique? Il est à désirer qu'on trouve, un de ces jours, dans les archives néerlandaises, un document tranchant, en faveur de Van der Helst ou de quelque autre, cette question intéressante.



OFFICIERS DU CORPS DES ARCHERS DE SAINT-ADRIEN SE RENDANT AU TIR EN 1630.

(Peinture attribuée à Ravesteyn dans le catalogue du Musée de Harlem.)

A deux pas de là, voici justement deux *Réunions d'officiers* par Pieter Claasz Soutman, l'une de 1642 avec douze figures, l'autre de 1644 avec dix-sept. Ce Soutman, né vers 1580, était l'aîné de Frans Hals; il avait, dit-on, étudié chez Rubens, dont il a gravé plusieurs compositions; il avait été longtemps peintre de la cour de Pologne et n'était rentré que vers 1628 à Harlem, où il s'était marié en 1630. Ses deux tableaux, conçus dans la gamme sombre, avec de vifs rehauts de notes claires, sont d'un bon praticien, mais sans accent ni virilité. Soutman ne pense à Hals que pour l'arrondir et l'amollir; en même temps il regarde du côté de Rembrandt, dont il essaye les enveloppes brunes. Tout cela constitue un compositeur incertain, un peintre sans franchise; sa pâte est épaisse et lourde, lâchée et coulante. Ce qui reste à son acquit, ce sont quelques têtes bravement comprises, hardiment brossées; mais rien n'y rappelle l'exécution légère et transparente du tableau précédent.

Jan Cornelisz Verspronck (1597-1662) et Jan de Bray (?-1695) sont d'un autre prix. Tous deux fils de peintres, tous deux élèves de leurs pères, subirent si fortement l'influence de Frans Hals que leurs œuvres de jeunesse sont communément attribuées à ce maître[1]. Cependant leur personnalité se décide vite et l'on peut les distinguer sans peine. Verspronck est un naturaliste sage mais décidé; il aime les attitudes calmes, les visages honnêtes, les manières modestes. La tranquillité de ses fonds grisâtres, sa science particulière des carnations dont il accentue, avec insistance, tantôt la blancheur lymphatique, tantôt les rougeurs sanguines, les minuties naïves de son dessin consciencieux lui donnent un air bien à lui. Son *Portrait de M. Colenbergh* (1637), petit homme grassouillet, de courte encolure, quelque peu déplumé, tout rose et tout épanoui dans son ample col tuyauté; celui de *Mme Colenbergh*, sa digne moitié, souriante en sa belle fraise, ont une saveur amusante de bonne bourgeoisie. Son chef-d'œuvre est la réunion des *Régentes de la maison du Saint-Esprit* (1642). L'esprit d'économie fait décidément de sensibles progrès dans les Pays-Bas. Dorénavant, c'est le génie de la comptabilité qui plane sur toutes les réunions charitables. Le tableau de Verspronck ouvre la série; c'est un appel de fonds. Il paraît que la caisse est vide. La directrice l'avoue en montrant sur la table une sacoche assez plate d'où s'échappent quelques pauvres florins; la caissière

1. Le père de Jan, Cornelisz Engeltszen Verspronck, a, dans le Musée de Harlem, un *Repas d'officiers d'archers*, daté de 1618, où l'on retrouve la tradition de son maître Cornelisz de Harlem.

le constate, son grand registre sous les yeux. Les attitudes des deux dames plus âgées, d'air plus noble aussi, assises sur le devant, sont plus significatives encore ; l'une, à gauche, attend, cela se voit, les générosités trop rares avec une certaine impatience hautaine ; l'autre, à droite, emploie les grands moyens ; elle étend résolument la main en regardant deux orphelins qu'amène une grosse servante, de mine humble et matoise, et dont l'un, le petit garçon, montre piteusement à sa protectrice sa manche toute déchirée. Cette scène naïve, empreinte d'une bonhomie très locale, est traitée avec finesse et simplicité. Jan Verspronck est beaucoup moins heureux dans son *Repas des officiers de Saint-Georges*, si toutefois ce tableau, non signé, non daté, tout plein de vieilleries fades et de maladresses inexcusables après Hals, ne doit pas être passé au compte de son père Cornelisz.

Jan de Bray a des attaches académiques plus durables que Verspronck. Fils de Salomon de Bray, architecte, poète, rhétoricien, mousquetaire, frère de Dick de Bray, le graveur, et de Jacob de Bray, le peintre, avec lequel on l'a confondu, il a, durant le XVIIe siècle, tenu grande place parmi les artistes de Harlem. Entre 1667 et 1685, on le trouve plusieurs fois doyen et commissaire de la Guilde. Il s'était marié trois fois, ce qui ne l'avait pas enrichi ; car, cinq ans avant sa mort, en 1689, on est obligé de lui donner un conseil judiciaire pour vendre ses biens et payer ses dettes. C'est un praticien bien sage pour succéder à Frans Hals comme peintre de corporations. A mesure que le souvenir de son grand compatriote s'affaiblit, il retombe, de plus en plus lourdement, mauvais héritier à plusieurs degrés de Heemskerk et de Grebber, dans les banalités prétentieuses et les maladresses pédantes. La série de ses toiles classiques le montre, comme ses prédécesseurs, impuissant à réaliser l'idéal plastique et ne retrouvant çà et là quelque force que par l'introduction, bien ou mal justifiée, de morceaux faits d'après nature. Ses *Soins donnés aux orphelins dans la maison du Saint-Esprit*, de 1663, sont l'œuvre d'un réaliste un peu lourd, mais qui nous eût intéressés s'il fût resté sur son terrain. La même année, il peint les cinq *Régents de l'Hospice des enfants pauvres* établissant leurs comptes Cette fois il trouve moyen, après F. Hals et Verspronck, de faire, dans une gamme plus claire et d'un pinceau moins sûr, mais avec un accent admirable de vérité, une œuvre inattendue et originale. Le fond gris de cette composition, sourd, plat, glacial, semble, par malheur, avoir été repeint ; mais les têtes, fortes et loyales, de ces bourgeois sans apprêts, avec leurs longs cheveux traînant sur leurs

longs rabats, leurs chapeaux pointus de haute forme à larges ailes, vivement et largement exprimées, sont d'un caractère étonnant. Toutefois, c'est l'année suivante qu'il fit son chef-d'œuvre, les *Régentes de l'Hospice des enfants pauvres*. Le tableau est intact, dans une gamme argentine, grise, lilacée, d'une distinction un peu froide mais charmante. Les quatre bonnes dames, avec leurs serre-tête étroits, leurs robes noires, sans ornements, d'étoffes amples et chaudes, leurs longs cols empesés, leurs doubles mentons, leurs tailles épaisses, ont abandonné toute prétention à la noblesse comme au luxe. L'une tient sa plume posée sur le fameux registre, prête à inscrire les sommes que son regard sollicite; l'autre empile gravement des écus; la troisième fait des marques à la craie sur une ardoise; la quatrième mesure des lés de toile, tandis que la directrice leur apporte son cahier de comptes. Ce sont de sages ménagères qui ne perdent pas leur temps. La peinture de Jan de Bray, propre, sans sursauts, loyale, modeste et franche, était vraiment faite pour elles. Il est probable que, cette année-là, ces respectables dames des Enfants pauvres, portraiturées par ce peintre soigneux, durent se trouver plus satisfaites que les dames des Vieillards dont Hals agonisant, dans une œuvre autrement géniale mais d'une brutalité formidable, accentuait, au même moment, avec une puissance désespérée, les décrépitudes expressives. Jan de Bray ne se soutint pas longtemps à ce niveau. Dès l'année 1669, ses *Régents* et ses *Régentes de l'Hospice des lépreux*, redites affaiblies des compositions précédentes, marquent de l'appesantissement et de l'indifférence. Dès lors, par malheur pour lui, l'esprit du brave portraitiste, oubliant Hals pour Rubens, flotte dans d'autres régions, les régions trompeuses de la peinture historique et décorative. Il y eut du succès, paraît-il. On ne saurait lui nier, à vrai dire, une certaine bravoure de brosse, l'instinct des colorations voyantes, une science du nu plus sérieuse que chez ses compatriotes; parfois aussi, quand il introduit, à tort et à travers, dans ses compositions allégoriques, une bonne tête hollandaise, bien vulgaire, bien vraie, bien déplacée, il retrouve son naturel, il fait un beau morceau; mais sous quelles emphases charlatanesques et sous quelles platitudes grotesques faut-il chercher le vieil artiste dans des tragédies bourgeoises comme le *Séleucus se faisant crever un œil*, de 1676, ou l'*Apothéose du prince Henri*, de 1681!

Jan de Bray est, d'ailleurs, le dernier qui soutienne avec éclat, à Harlem, l'art du portrait collectif. Son contemporain, Jacob Van Loo, avant de venir s'établir en France, montre en 1648, dans ses

Régents et *Régentes du dépôt de mendicité*, une main bien lourde dans une gamme bien noire. Toute l'École est troublée, à la suite de Rembrandt, dans sa vue de la nature, par le goût des jus jaunâtres et des tons recuits. Cette pesanteur s'exagère chez Pieter Van Anraadt qui, en 1674, par amour des pâtes rousses et des brossées hasardeuses, donne à ses *Régentes du Saint-Esprit*, administratrices prospères et triomphantes, Hollandaises rebondies et luisantes, un aspect de souillons mal lavées. En 1757, François Decker clôt la série avec ses *Régents de l'Hospice des vieillards*. Ce sont, cette fois, de jolis vieillards, en habits clairs, violets, gris, rouges, à la fois satisfaits et solennels sous leurs perruques bien poudrées ; mais le peintre n'a pas la souplesse qu'il faudrait pour animer cette réunion élégante.

VI.

Durant tout le XVIIe siècle, il y eut donc, à Harlem, à côté du courant naturaliste, déterminé par Frans Hals, un courant académique qui, rattaché de loin à Cornelisz et à Heemskerck, suivit des directions changeantes, tantôt sous l'influence de Rubens, tantôt sous celle de Rembrandt. Avant Jan de Bray, l'infortuné Pieter Grebber (qui pourrait bien avoir été l'un de ses maîtres) avait essayé déjà de concilier les deux tendances. Nous l'avons vu, comme peintre de tableaux civiques, se traîner sur les pas de Cornelisz jusqu'à ce que Frans Hals l'eût réveillé un instant. Comme peintre d'histoire, il demanda des conseils aux Anversois, mais sans en profiter beaucoup. Malgré ses efforts vers l'éclat décoratif, il ne donne à sa peinture, molle et coulante, qu'un brillant factice et sans consistance; ses personnages, aux formes flottantes, sans caractère et sans décision, avec des airs endimanchés dans leurs costumes de théâtre, affectent cette expression de sentimentalité fade qu'on devait retrouver plus tard chez certains demi-romantiques de notre temps, aux environs de 1830. Comme Cornelisz, il est en avance sur son temps pour quelques mauvaises trouvailles. L'*Empereur Barberousse et le Patriarche de Jérusalem* pourrait figurer à Versailles parmi les modèles du genre troubadour. Les *Œuvres de charité*, les *Bergers et bergères*, le *Prophète Élie refusant les présents de Naâman*, offrent ce même mélange de physionomies bourgeoises et de prétentions poétiques, de costumes tapageurs et d'attitudes gauches qu'on trouve d'ailleurs si fréquemment, à la même époque, chez certains imitateurs maladroits de Rembrandt.

On ne tiendrait pas en plus haute estime Hendrick Gerritz Pot, l'auteur de si charmantes *Conversations* et du *Portrait de Henri IV*, au Louvre, si l'on ne pouvait mettre à son acquit que l'*Apothéose de Guillaume le Taciturne*. Ce panneau patriotique fut payé, en 1622, par la Ville, 450 florins, grosse somme pour le temps. C'est une imitation, en petites dimensions, des *Triomphes* de Mantegna et d'Holbein, avec force allégories féminines, drapées à l'antique, classiques d'intention mais bourgeoises d'exécution, d'une allure pesante, d'un galbe indécis, d'une couleur pâteuse. Malgré quelques vulgarités de même genre, la *Nuit de Noël* de Pieter Lastman, de 1629, nous intéresse bien davantage, puisqu'elle nous montre ce que faisait le maître de Rembrandt à l'heure où son élève n'en était qu'à ses premiers débuts. Ce sont là de ces pièces instructives où l'on saisit sur le vif cette transmission mystérieuse de la pensée qui a besoin de passer souvent par tant d'esprits ordinaires, comme dans une série de creusets préparatoires, avant de trouver sa forme éclatante et définitive dans le cerveau d'un homme de génie. Le vieux Lastman est un italianisant, mais un italianisant naturaliste. Ses façons de peindre, sèches et dures, ses colorations claires et heurtées rappellent l'école de Caravage. Pour la mise en scène, pour l'arrangement lumineux, pour le choix des figures vulgaires et expressives, c'est déjà, avec toute son infériorité technique, c'est déjà Rembrandt. La filiation est flagrante. Cette façon de poser l'enfant tout rose dans la crèche, à gauche, sur un perron élevé, entre saint Joseph, un rustaud ému, et la Vierge, une paysanne épaisse ; cette façon d'éclairer tout le groupe par une lueur tombant, d'en haut, des ailes blanches d'un couple d'anges envolés, n'est-ce pas déjà toute la manière de voir, de sentir, d'exprimer qui va bientôt apparaître dans le *Siméon au temple* du Musée de la Haye, peint en 1631, mais déjà préparé en 1630? L'élève, du premier coup, il est vrai, va singulièrement dépasser le maître; il se précipitera, avec audace et passion, vers le but lointain que celui-ci n'a qu'entrevu; il substituera, pour obtenir des effets dramatiques par la lumière, à cette juxtaposition maladroite et pénible de tons vifs et de tons neutres les combinaisons les plus savantes des dégradations les plus moelleuses dans la plus riche matière que jamais peintre ait étendue sur une toile ; il n'en gardera pas moins la marque originelle de Pieter Lastman. C'est donc un devoir de conscience et c'est une joie de cœur de saluer le vieux maître en passant.

Quelques peintures prétentieusement triviales de Cornelisz Hos-

teyn, la *Paye des vignerons de la parabole*, *Vénus pleurant Adonis* ou le *Bon Samaritain* de Roosendael, mélanges désagréables de pédantisme bolonais et de lourdeur flamande, représentent plus qu'assez, à Harlem, la fin de son École académique au XVIIe siècle. Ce qu'on est désolé de n'y point trouver, c'est la série des représentants de sa véritable École, de tous ces illustres paysagistes, peintres de genre, peintres d'architecture, animaliers, qui, sous la vigoureuse impulsion de Frans Hals, s'émancipèrent si complètement et renouvelèrent l'École hollandaise par la franchise hardie de leur observation naturaliste. L'influence de Hals fut énorme et s'exerça non seulement par l'exemple, mais encore par l'enseignement direct. On n'a point la liste complète de ses élèves, mais on sait qu'ils furent très nombreux, et que le maître avait pour unique principe de leur enseigner, avec son admirable pratique, l'amour franc et sans réserve de la nature, en les abandonnant, d'ailleurs, aux tendances spéciales de leurs tempéraments. Un curieux tableau du musée prouve qu'il enseigna jusque dans un âge avancé; c'est une vue de son *Atelier* par Job Berckeyde. L'installation est des plus simples. Une espèce de soupente basse; au milieu, sur une table ronde, debout, un modèle homme, nu, en caleçon jaune; à l'entour, assis sur des chaises et des tabourets, tenant leurs cartons sur leurs genoux, une vingtaine de jeunes gens parmi lesquels une note écrite, fixée sur le revers de la toile, signale les cinq fils de Hals, Van Deelen, P. Molyn (le fils), Gerrit Berckeyde, Job Berckeyde, tous entre dix et vingt ans, ce qui placerait la scène vers 1640 ou 1645. A droite, au fond de l'atelier, le vieux maître, singulièrement coiffé d'une manière de bonnet de coton blanc, ses longs cheveux gris traînant sur ses épaules, affublé d'un manteau amarante, s'avance près de la porte pour souhaiter la bienvenue à Philips Wouwerman, jeune cavalier, très élégant, très souriant, vêtu de noir, ganté, portant un grand feutre noir. Pendant ce temps, Dirk Hals, debout derrière les élèves, indique des corrections. La peinture est soignée, précise, un peu lisse, avec des gris tendres et de beaux noirs qui font penser à notre Lenain. Ce tableau documentaire a été acquis, en 1876, par la société qui s'est fondée à Harlem pour l'accroissement du musée et qui ne cesse, avec un zèle intelligent, suivant ses ressources, d'en combler les lacunes.

C'est encore à une générosité particulière de M. Teding van Berkhout, en 1871, qu'est dû le meilleur morceau, sortant de l'École de Hals, qu'on trouve actuellement au musée, un *Intérieur d'auberge*.

Voici, à coup sûr, un des morceaux de peinture les plus vivement troussés, les plus friands à l'œil qu'il soit possible d'admirer dans les musées hollandais. Deux hommes seuls ont manié la pâte avec cette vivacité, cette clarté, cette transparence, Adrien Brouwer et David Teniers; mais l'entrain et la bravoure y sont du premier. Les deux cavaliers du premier plan, près d'une table ronde, l'un assis, en pourpoint gris, tirant une bouffée de sa pipe, l'autre, debout, en veste jaune, grand col blanc, bottes molles, en train de bourrer la sienne, sont de ces gentilshommes d'aventures qu'on peut rencontrer, plus minutieusement détaillés, chez les Palamedes et Jean Le Ducq; ici, ils ne sont qu'esquissés à la diable, mais avec quelle verve et quels bonheurs de tons! Le morceau le plus exquis de cette ébauche joyeuse est la petite dame grassouillette, en manteau de voyage, aux cheveux frisottants et cerclés à la nuque par un ruban rose, d'assez bonne tenue, qui s'en laisse conter, dans un coin, par un sacripant en béret noir de fort sale et mauvaise mine. Les accessoires sont enlevés d'une main leste et sûre par un praticien supérieur.

Rien ne serait plus édifiant, certainement, que de pouvoir suivre sur place, dans tous les genres de peinture, portraits, scènes de genre, paysages, marines, natures mortes, l'influence bienfaisante de Hals telle qu'elle s'est exercée longtemps sur toute l'École de Harlem. C'est l'ambition des amateurs harlémois de nous donner ce spectacle, et, depuis quelques années, leur générosité a déjà comblé, tant bien que mal, plusieurs regrettables lacunes. Le legs du chevalier Fabricius Van Leyenburg, en 1885, composé spécialement de portraits des deux derniers siècles, est venu ajouter au trésor existant, outre les deux Frans Hals (*Portraits de M. et Mme Van Nierop*) dont nous avons parlé, des spécimens très intéressants de Jan Verspronck, Jan Victors, Gerard Terburg, Pieter Maes. De son côté, la société fondée dans ce but recueille de tous côtés, autant qu'elle peut, tous les morceaux présentant un intérêt pour l'histoire de l'art local. C'est ainsi qu'elle s'est procuré, depuis quelques années, de petits tableaux bien choisis de Gerrit Berckeyde (le *Marché et l'hôtel de ville de Harlem*, acheté à Paris en 1878), Willem-Gillitz Kool (*Vente de poissons sur une plage*), Pieter de Moljin (*Pillage et incendie d'un village*, 1630), Isaac van Nickele (*Intérieur de la cathédrale de Harlem*), Adriaan van de Velde (*Vue de Harlem prise des dunes*), Esayas van de Velde (*Paysage forestier*), Pieter Wouwerman (*Une kermesse*), tous harlémois de valeur dont les noms, jusqu'alors, ne figuraient pas au catalogue. D'autre part, grâce à des dons ou des prêts particuliers,

on y a vu entrer aussi, depuis peu, Droochsloot, Ludolf de Jong, Ouwater, Saenredam, Troost, J. de Wet, Jan Wouwerman et quelques autres. Chaque année ajoute ainsi à la gloire du grand Harlémois, Frans Hals, dont le buste jovial nous souhaite légitimement la bienvenue sous le péristyle commun de la maison de ville et du musée : car c'est au milieu de ses prédécesseurs, de ses contemporains, de ses successeurs qu'éclate plus glorieusement la puissance du vigoureux naturaliste qui donna à l'École hollandaise son impulsion la plus saine et la plus durable, en la rappelant énergiquement à son vrai génie, l'observation naïve de la réalité, l'emploi des couleurs franches, l'amour des tranquilles harmonies.

GEORGES LAFENESTRE.



ÉTUDES

SUR

LE MEUBLE EN FRANCE

AU XVI[e] SIÈCLE.

(DEUXIÈME ARTICLE [1].)

II.

L'histoire du meuble en France comprend deux grandes périodes.

Au moyen âge, la vie est aventureuse et guerrière, la société nomade, le meuble essentiellement *mobile*. Quand le maître du logis abandonne sa résidence, il emporte avec lui la maison tout entière, meubles, tentures, ustensiles. Chaque objet, placé dans son enveloppe spéciale, voyage sur des chariots ou des sommiers. Ces usages déterminent la forme et la construction du meuble : tout devra se replier, se démonter, tenir peu de place. De là le petit nombre de gros meubles et l'abondance des coffres, des coussins pour garnir les sièges, etc.

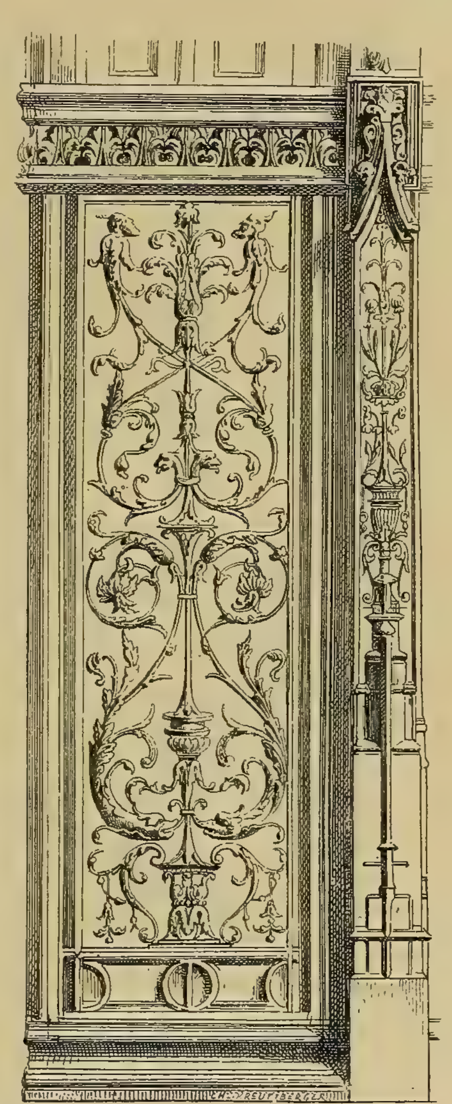
A partir du XVII[e] siècle, au contraire, la société s'est définitivement consolidée, le meuble devient *fixe*. Par suite, les grands coffres seront plus rares, la menuiserie plus délicate, les garnitures adhérentes. Le règne de l'ébéniste et du tapissier commence.

Le XVI[e] siècle est le trait d'union entre ces deux périodes ; il marque la fin de l'une et les débuts de l'autre, et participe de toutes les deux. Il convient donc de l'étudier sous ce double aspect.

La tâche n'est pas toujours facile. On rencontre en chemin des variétés intermédiaires, des espèces hybrides qui forment la transition d'un style à l'autre, et ne présentent pas les caractères distinctifs de leur famille. D'autre part, les ateliers contemporains ne marchent pas toujours du même pas : les uns sont en retard sur les autres.

1. Voy. la *Gazette des beaux-arts*, 2[e] période, t. XXXII, p. 139.

De là des défauts de concordance qui déroutent les classifications les mieux ordonnées. Un classement rigoureux, des catégories bien définies sont donc impossibles ; il faut, quoi qu'il en coûte, négliger les sous-genres, ne pas chercher une précision introuvable et s'accommoder d'un type moyen. Ces réserves faites à l'adresse des critiques pointilleux, nous serons plus à l'aise pour aller de l'avant et retrouver notre chemin.



LOUIS XII. — PORTE D'UNE BOISERIE DE GAILLON
(Musée du Louvre.)

Le meuble du moyen âge est un ouvrage de charpente solidement bâti en chêne. La construction se compose d'ais massifs et de larges panneaux assemblés sans encadrement, les surfaces restant planes pour recevoir des peintures, des cuirs gaufrés, des ornements légèrement champlevés.

Une première révolution se produit au xve siècle. Par suite de l'activité imprimée aux constructions civiles, les huchiers, qui correspondent à nos menuisiers de bâtiment, se sont détachés du corps des charpentiers pour former une communauté distincte. Le meuble sort de l'atelier du charpentier pour devenir exclusivement un ouvrage de hucherie, et sa construction se modifie en conséquence. L'aspect sera moins massif, moins robuste. Le maître huchier divise la surface en petits panneaux de largeur uniforme, qu'il encadre par des montants et des traverses à chanfrein, formant saillie et assemblés carrément. Le sculpteur commence à prendre une part importante dans la décoration ; les panneaux sont ornés

de nervures ogivales ou de parchemins plissés, les montants terminés par des bouquets ou revêtus de piliers à pyramides, la frise supérieure surmontée d'une crête à jour. Sous l'influence de la cour de Bourgogne, l'art du mobilier se perfectionne rapidement : le meuble devient un objet de grand luxe, couvert de sculptures, d'or et de couleurs. Français et Flamands réunis dans les ateliers de l'Ile-de-France, du Nord et de la Bourgogne, rivalisent de talent, d'adresse et d'ingéniosité. L'influence flamande se fait sentir dans le naturalisme des figures, les attitudes expressives, la tendance prononcée pour la satire et la caricature. Pendant un demi-siècle, l'École française, dont la destinée semble être d'osciller sans cesse entre les Flandres et l'Italie, penche du côté des Flandres. La réaction est proche, la Renaissance va entrer en scène.

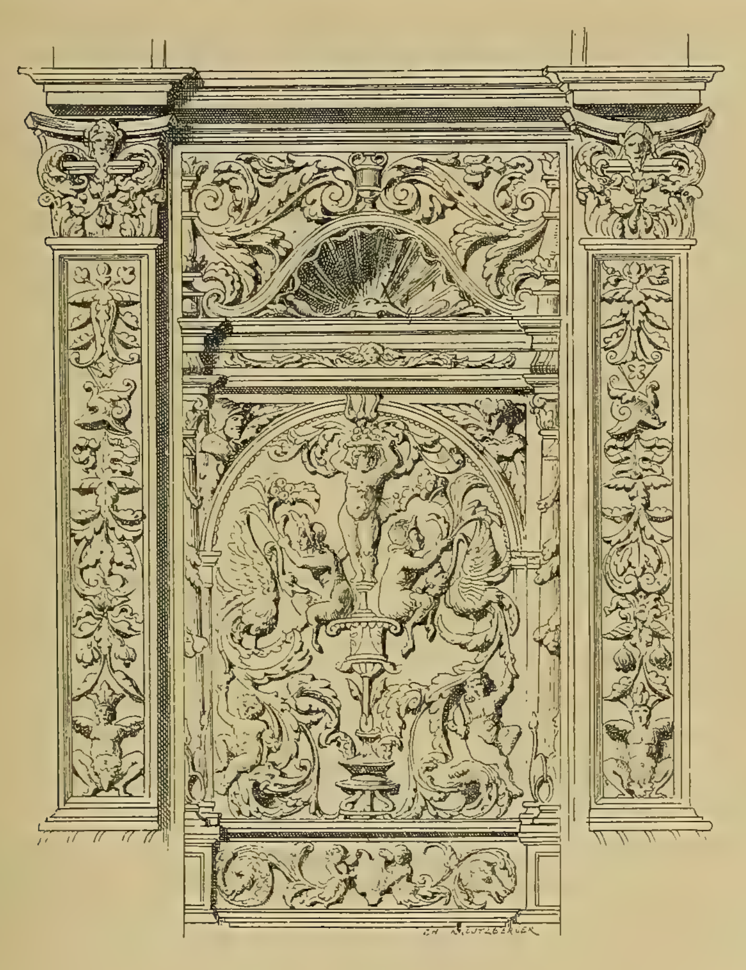
La Renaissance se partage en deux périodes distinctes. La première présente ce caractère original que les deux Écoles, l'ancienne et la nouvelle, se juxtaposent, se donnent la main, sans se confondre. L'ogive et le plein cintre, la nervure flamboyante et l'arabesque, le balustre à fuseau et le pilier à pyramide, la frise à rubans et l'entablement romain se coudoient, s'entremêlent et s'entendent à merveille. Par quel artifice, par quels ménagements, quelles combinaisons ingénieuses, nos vieux maîtres sont-ils parvenus à concilier ces deux principes opposés, pour en tirer sans effort un art imprévu, pittoresque, plein de saveur et de jeunesse? Nous n'avons pas à l'examiner ici, mais le problème vaut la peine d'être médité par nos contemporains en quête d'une formule nouvelle qu'ils cherchent encore sans la trouver.

L'arabesque et le pilastre sont les deux innovations caractéristiques de la première Renaissance. L'arabesque, empruntée aux Romains, consiste dans un motif central, — tige de fleur, fût de candélabre, nœud de ruban, — d'où s'échappent symétriquement, de droite et de gauche, des cordons ou rameaux chargés de vases, de trophées, de figures d'animaux, variés suivant le goût et le caprice de l'artiste. Ces délicates broderies grimpent le long des pilastres, s'épanouissent sur les panneaux, se mêlent aux cornes d'abondance, aux sirènes affrontées, aux médaillons de guerriers, d'empereurs ou de personnages à haut relief qui semblent regarder curieusement dans la salle.

Le pilastre est la décoration obligée du montant. Orné d'arabesques ou de balustres rapportés, élégi de moulures en losange ou en demi-cercle, couronné d'un chapiteau très particulier et plein de grâce, le

pilastre marque la division des façades et accuse les montants sur les coffres, les chaires, les dressoirs. C'est un ornement commode que la Renaissance allonge, diminue, élargit ou superpose à volonté.

En somme, l'art du meuble suit pas à pas les allures de l'architecture civile son aînée, d'autant mieux que celle-ci dérive du même



FRANÇOIS Ier. — DOSSIER DE CHAISE.

(Appartenant à M. Chabrières.)

principe, c'est-à-dire de la construction en bois et que le meuble relève de la menuiserie de bâtiment. Tel meuble de cette époque, un dressoir, par exemple, avec son coffre supérieur, sa ceinture formant tiroirs et ses piliers à jour, est l'image réduite d'une travée de la maison contemporaine à un étage, portant sur une galerie servant de promenoir.

Les dernières années du règne de François Ier marquent la fin de la Renaissance; l'ogive et ses accessoires ont disparu. Le gothique conserve pour un temps la structure générale, les pans coupés, la division par petits panneaux, les pénétrations, les bases multiples; mais ces derniers souvenirs du passé s'effacent rapidement. Seule, l'Église reste fidèle aux vieilles traditions du moyen âge; le mobilier religieux garde encore le caractère gothique fort avant dans le xvie siècle.

La deuxième période de la Renaissance débute avec l'École de Fontainebleau (1530), mais ne se propage en France que depuis Henri II. Nous avons raconté jadis [1] cette page de notre histoire; nous avons montré l'art national aux prises avec les Italiens, défendu par l'opposition de la province, sauvé par le génie de nos artistes, maître enfin de lui-même et s'épanouissant dans sa glorieuse maturité. La nouvelle École amenait en France l'ordonnance antique avec tout un bagage de cartouches, de guirlandes, de mascarons, de dieux et de héros, de nymphes et de saisons aux belles poses et aux grandes allures. C'était une révolution complète, non seulement dans les formes, mais dans l'art même du meuble.

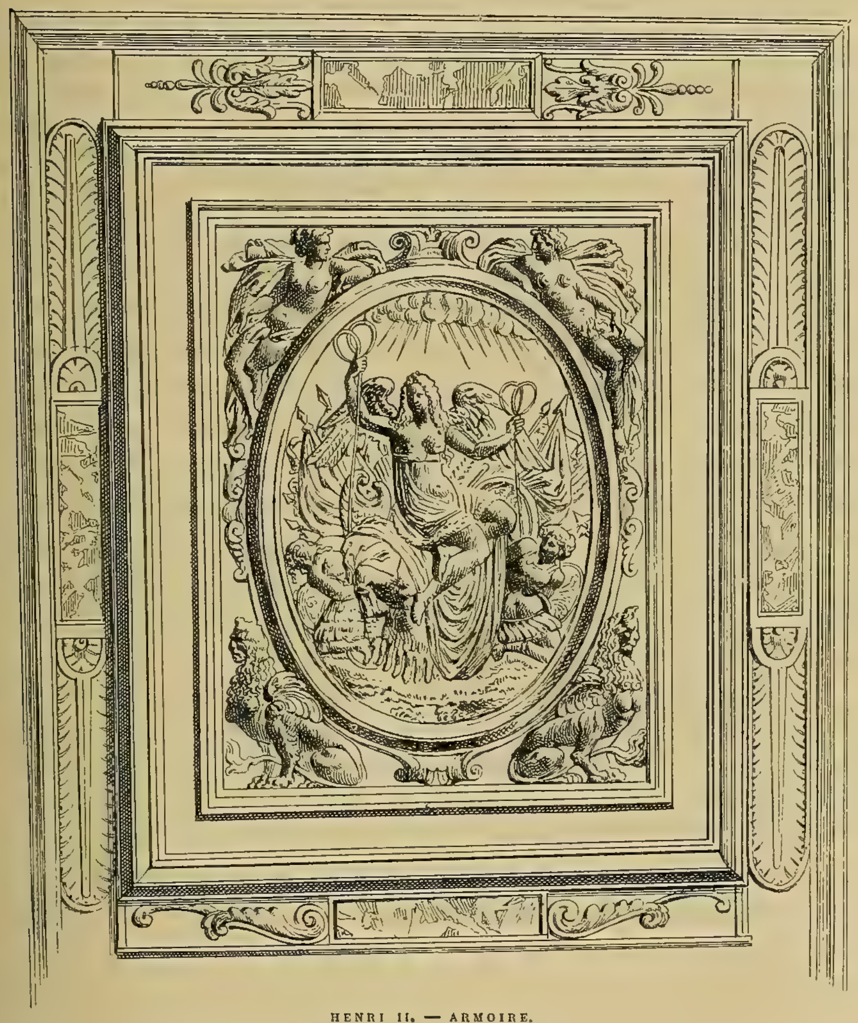
En effet, pour soumettre le meuble aux règles de l'architecture antique, pour lui faire reproduire ses profils, ses frontons, ses colonnes, ses combinaisons et ses détails, il fallait nécessairement multiplier et subdiviser les parties, compliquer les coupes, traiter les ajustages et les assemblages avec une extrême précision, inventer une technique, des outils, des procédés nouveaux et perfectionnés; en un mot rompre avec le passé, détacher l'art du meuble de la menuiserie de bâtiment, pour en faire un art spécial, tel que nous le pratiquons aujourd'hui.

De même, l'ornementation nouvelle avec ses bas-reliefs, ses figures nues et ses poses académiques, chères aux Florentins, exigeait des aptitudes, un apprentissage particuliers, une éducation tout autre que celle des anciens imagiers, un talent moins naïf, moins sincère à coup sûr, mais plus délicat, plus raffiné, plus cherché. D'ailleurs, la polychromie disparaissant, le bois restait seul apparent, le sculpteur prenait une place prépondérante, au premier plan et n'avait plus à compter que sur lui-même pour se faire valoir.

Ces modifications devaient avoir une autre conséquence. Déjà, depuis François Ier, l'ouvrier employait le noyer de préférence au

1. *Causeries sur l'art et la curiosité*, p. 23.

chêne, pour certains meubles de prix. A partir de Henri II, les grands ateliers de l'Ile-de-France, de la Touraine, de la Bourgogne, du Lyonnais, de l'Auvergne et du Midi, remplacent, d'une façon presque générale, le chêne par le noyer. Son grain plus fin, ses pores plus



HENRI II. — ARMOIRE.

(Appartenant à M. Bonnaffé.)

serrés, se prêtent mieux aux délicatesses de l'outil; son épiderme est plus riche, plus coloré; il prend un poli supérieur, et le temps lui donne une patine chaude et profonde qui s'harmonise à merveille avec les rehauts d'or.

Le meuble français du temps de Henri II est un modèle d'élégance

et de correction. Il relève de Pierre Lescot par la distinction de la forme, la pureté des profils, l'équilibre et l'harmonie des parties; de Jean Goujon par la grâce allongée des figures, le goût et l'esprit des ajustements. Originaire de Fontainebleau, remanié, refondu, transformé par nos maîtres, il nous appartient en propre et l'on chercherait en vain son rival en Italie ou ailleurs. Les bas-reliefs sont méplats, les arêtes nettement tranchées, les profils sobres et généralement vierges de tout ornement, les colonnes fines, unies ou légèrement cannelées; peu ou point de cariatides; les panneaux maintenus par des cadres à moulures, les assemblages d'onglet, les coupes traitées à perfection. Çà et là des touches d'or, des incrustations de pâte ou de marbre, égayent discrètement la tonalité un peu sévère du noyer.

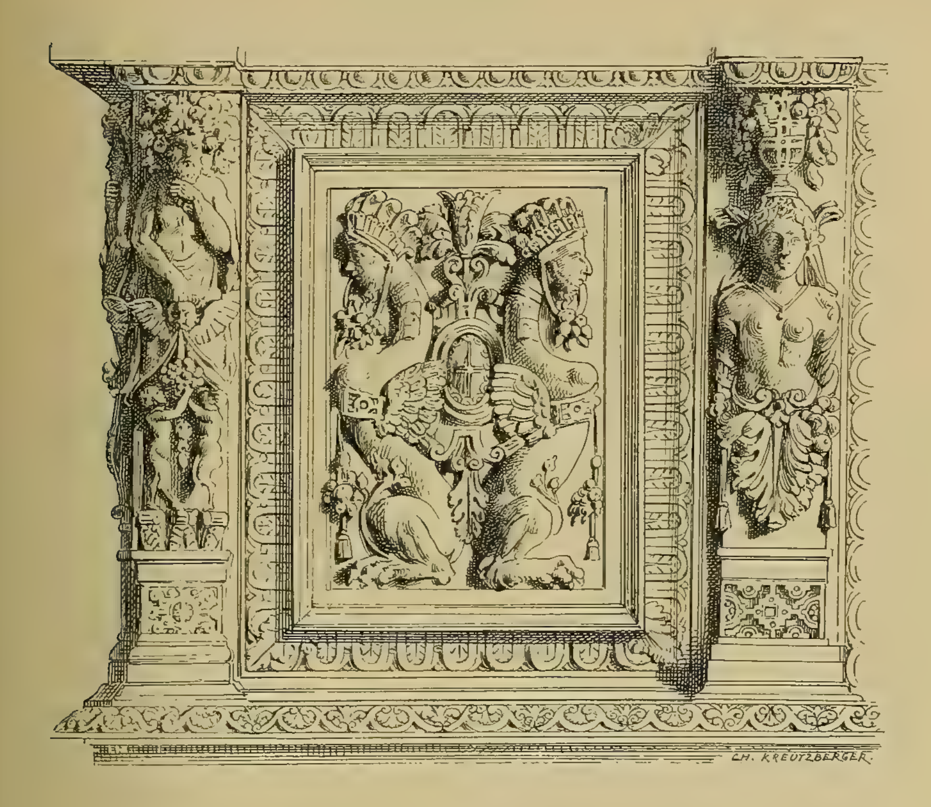
Avec Charles IX et Henri III, le type reste excellent, mais plus riche, plus à l'effet. La sculpture est abondante, les moulures gravées, les ornements brettelés; les reliefs ont plus d'accent. C'est le règne des cariatides, des termes, des satyres et des chimères, que l'artiste multiplie avec une aisance, une imagination inépuisables. Ducerceau dessine pour les ateliers des arrangements nouveaux, des combinaisons parfois singulières, mais toujours d'une grande ingéniosité. On prodigue la dorure et l'argenture : « Quant aux meubles de bois, écrit un contemporain [1], nous voulons qu'ils soient tous dorés, argentés et marquetés. »

L'industrie du meuble, arrêtée dans son essor par les guerres civiles et religieuses, reprend haleine sous Henri IV. Les échantillons sont un peu lourds et chargés, mais d'une grande tournure encore et d'une belle exécution. Les colonnes trop longues, unies ou entourées de feuillage et montant jusque sous la corniche, les panneaux à cavaliers, les termes à moustaches, les incrustations de nacre et de minces filets de cuivre appartiennent à cette période.

Au début du XVIIe siècle, Marie de Médicis nous amène les Italiens de la décadence, avec leur goût bizarre, leur abus des décorations théâtrales et compliquées, leur passion de l'ébène et des bois de couleur. Le mérite de l'ouvrage ne consistera plus dans le modelé des reliefs, la variété des plans et le jeu des ombres, mais dans la nuance et la rareté de la matière. L'art du meuble change complètement de physionomie : on renonce aux panneaux d'assemblage pour revenir aux surfaces planes qui permettent le placage en feuilles

1. *Isle des Hermaphrodites.*

minces, ménagent les bois de prix et font valoir leur coloration. Délaissé par la mode, le meuble de noyer décline rapidement. Les profils s'empâtent, les beaux cuirs que la Renaissance découpait en agrafes solides, s'étalent détrempés, ramollis; la colonne antique, droite, ferme, élancée, se contourne et devient torse; le décor usé, banal, n'a plus ni nerf, ni jeunesse. Le sculpteur cède la première place au marqueteur, le menuisier devient ébéniste.



HENRI III. — DRESSOIR.

(Musée du Louvre.)

Nous venons d'accompagner la Renaissance depuis ses origines jusqu'à sa décadence, marquant le long du chemin chacune de ses étapes. Singulier rapprochement! C'est l'Italie qui nous apporte la Renaissance avec Charles VIII, c'est elle qui risque une première fois de la compromettre avec François Ier, et c'est encore elle qui mène son enterrement avec Marie de Médicis. La question de l'influence italienne sur l'École française du XVIe siècle a été souvent débattue et nous avons nous-même, dans le temps, dit notre mot à

ce sujet[1]. Mais quelles ont été ses conséquences au point de vue spécial qui nous occupe? En d'autres termes et pour préciser davantage, nos maîtres ont-ils commis une faute en appliquant au meuble les formes de l'architecture antique importée par les Italiens?

Interrogez les partisans du moyen âge à outrance : ils vous diront qu'une des maximes fondamentales de l'ancienne École était d'utiliser invariablement la matière en raison de ses qualités. Or l'architecture est un système de construction et de décoration dérivant de la nature de la pierre et commandé par elle; plier le meuble, monument de bois, à des formes réservées aux monuments de pierre, lui faire parler une langue qui n'est pas créée pour lui, pour laquelle il n'est point fait, voilà, dit-on, un non-sens impardonnable que les têtes carrées du moyen âge se seraient bien gardées de commettre. D'ailleurs, que viennent faire dans l'intérieur du logis ces diminutifs d'arcs de triomphe, ces temples en miniature, avec leurs frontons à deux égouts, leurs denticules qui supposent des chevrons absents, leurs frontispices et leurs portiques? Profusion inutile que tout cela, ornements déplacés, anguleux, incommodes. En renonçant aux vieilles traditions nationales, à l'harmonie logique entre la matière, la forme et la destination, la Renaissance préparait sa ruine irrémédiable et faisait courir l'École française à sa perte.

Ces critiques sont-elles bien fondées?

On nous dit que la forme architecturale, créée pour la pierre, doit être réservée exclusivement à la pierre. Mais alors appliquez le même principe à l'architecture du XIIIe et du XIVe siècle, qui est essentiellement l'art de la pierre, et proscrivez, comme autant d'hérésies, les châsses, reliquaires, tabernacles, grilles, armoires, sièges, dressoirs, lutrins, qui reproduisent exactement en cuivre, en fer, en argent et en bois, les toits à double pente, les crêtes, les gâbles, les galeries, les colonnettes et les contreforts des monuments de pierre. Condamnez les stalles, les chaires et les boiseries du XVe siècle, avec leurs panneaux et leur décoration à jour imitant à s'y méprendre les fenêtres et les lucarnes à la mode, ou sinon admettez que, l'architecture de cette époque dérivant des constructions de bois, le meuble contemporain a le droit légitime de lui emprunter des types qui sont aussi les siens.

Mais faut-il croire que les gens de la Renaissance, en transformant la technique du moyen âge, en aient répudié les sages principes?

1. *Causeries sur l'art et la curiosité*, p. 23.



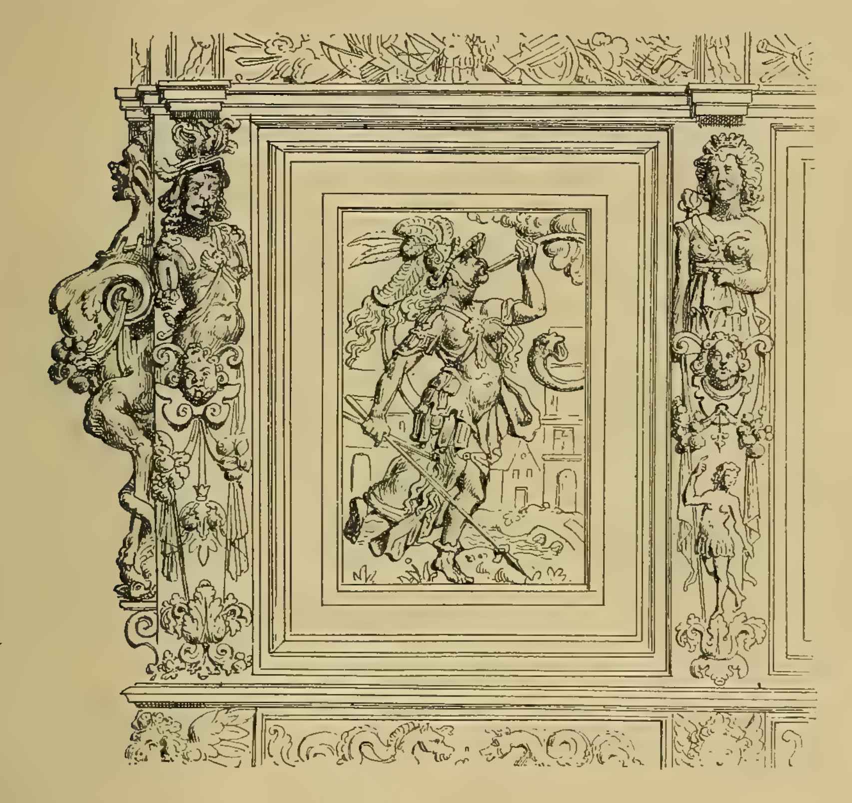
Mlle DE MONTGOLFIER

(Collection de M. A. Goupil)

Heliogre Dujardin.

Imp A Clement Paris

Jadis l'ouvrier construisait son meuble avec du chêne. Préoccupé d'employer la matière en raison de ses qualités, il s'en tenait rigoureusement à son programme et faisait une œuvre de charpente ou de grosse menuiserie. Il utilisait le bois tel que le fournissait le débitage, les madriers pour former le bâti, et les planches plus minces et plus larges pour remplir les vides. De là tout un système de décoration rationnelle, l'équarrissage du madrier motivant des chanfreins ou des moulures qui abattent les arêtes et adoucissent les



HENRI IV. — ARMOIRE.

(Musée du Louvre.)

angles, et la planche développant une surface tout indiquée pour une décoration peinte ou légèrement champ levée. Rien de mieux tant que l'ouvrier se servait du chêne, mais du jour où la marche de la civilisation, le progrès des mœurs, le besoin de stabilité nécessitent des meubles plus légers, plus décoratifs, on remplace le chêne par le noyer qui répond mieux aux besoins de la société nouvelle. Dès lors, adieu l'ancien programme : le chêne disparaissant entraîne avec lui le char-

pentier et toute sa logique; c'est au tour du menuisier d'entrer en scène avec son bois et sa logique à lui, qui comportent le fractionnement des parties, la variété des coupes, la précision des assemblages, la délicatesse des ornements. De même au XVIIe siècle, l'invasion de l'ébène et des bois de couleur amène encore un autre programme, le placage en feuilles minces, et un autre personnel, l'ébéniste et le marqueteur. En résumé, faire de la menuiserie fine avec du noyer, de l'ébénisterie avec des bois précieux, est tout aussi rationnel que de faire de la charpente avec du chêne. Dans un cas comme dans l'autre, l'ouvrier utilise la matière suivant ses aptitudes et sa destination.

On dit encore que les meubles de la Renaissance sont incommodes. Sur ce point, notre opinion est faite depuis longtemps; nous restons convaincu que chaque siècle est le meilleur juge du confort qui lui convient. Les meubles sont faits pour les gens qui s'en servent et non pour les générations suivantes qui ont d'autres poses familières, d'autres manières de s'asseoir, d'autres toilettes à loger dans les armoires et dans les coffres, d'autres tournures à faire tenir dans les profondeurs d'un fauteuil. L'armoire de Noyon remplit aussi bien ses fonctions de convenance que le cabinet de Henri II et le bonheur du jour de Marie-Antoinette. Ils ont tous leur raison d'être logique et sont en parfaite harmonie avec les mœurs des contemporains qui les ont fait faire. Sont-ils confortables? Pour eux, assurément, pour leurs usages, leurs modes, leurs goûts; sans quoi, ils les auraient commandés autrement.

Quant à chercher la formule du meuble-type, autant vaut chercher la formule de la maison-type. Comme la maison, le meuble échappe à toute réglementation; il ne relève que du goût et de la convenance, convenance de ceux qui doivent s'en servir, bien entendu. Il est l'expression des mœurs, « ondoyant et divers » comme elles; il sera robuste et puissant pour le moyen âge, élégant et païen pour la Renaissance, sombre et grave pour Louis XIII, magnifique et solennel pour Louis XIV, arrondi, sensuel et ventru pour la Régence et ainsi de suite, chacun taillant son meuble à sa mesure, sur son patron, chacun comprenant le confort à sa manière.

Ne mesurons pas les anciens à notre aune. Que leurs meubles soient fort incommodes pour nous, c'est entendu; mais convenons humblement que nos meubles seraient fort incommodes pour eux.

EDMOND BONNAFFÉ.

(La suite prochainement.)

LES

MÉDAILLEURS DE LA RENAISSANCE

PAR M. ALOISS HEISS.

(CINQUIÈME FASCICULE[1].)



PRÈS quelque temps d'un repos bien mérité, M. Aloïss Heiss reprend ses attachantes études sur les *Médailleurs de la Renaissance*. Ceux dont il est parlé dans le 5e fascicule ne sont pas des moins importants puisqu'on rencontre parmi eux les noms glorieux de Gentile Bellini, de Pollajuolo et des della Robbia.

La série s'ouvre par Niccolo Spinelli, plus connu sous le nom de Nicolas de Florence. On n'a sur lui que peu de renseignements biographiques ; on sait seulement qu'il naquit à Florence vers 1430, qu'il fut « tailleur et graveur des sceaux de Mgr le duc de Bourgogne », enfin qu'il s'établit définitivement en 1493 à Lyon, où il épousa la fille de l'orfèvre Loys le Père, et que les magistrats consulaires de la ville confièrent au beau-père et au gendre l'exécution de plusieurs coins et de certaines pièces d'orfèvrerie qui devaient être offertes à Charles VIII et à sa femme, Anne de Bretagne, lors de leur entrée à Lyon. Nous lisons en effet dans les archives de la ville : « A Loys le Père et à Nicolas son gendre qui ont fait les coings des dites pièces et deux fois le coing de la Royne, et pour la façon du dit lyon, de la couppe et de

1. J. Rothschild, éditeur à Paris. — Voy. *Gazette des beaux-arts*, 2e période, t. XXIV, p. 166, t. XXV, p. 186 et t. XXVII, p. 77.

la targuète et escu... la somme de cinquante-cinq livres tournois... »

On connaît de Niccolo Spinelli cinq médailles signées, celles de Sil-



ORESTE A DELPHES APRÈS LE MEURTRE DE CLYTEMNESTRE.

(Bas-relief en marbre trouvé à Herculanum, Musée de Naples.)

vestre Duziari, évêque de Chioggia, d'Alphonse Ier d'Este, d'Antoine Geraldini, protonotaire apostolique, auteur des *Fasti*, poème en vers élégiaques sur les vies des saints et des martyrs; de Marc-Antoine de

la Lecia, Florentin demeuré inconnu, et de Laurent le Magnifique. Les revers des quatre premières de ces médailles sont, ce que personne n'avait signalé avant M. Aloïss Heiss, imités de l'antique. Niccolo Spinelli s'inspire tour à tour d'un petit bronze du IVe siècle, d'un



LUCRÈCE BORGIA.

(Buste en terre cuite. — Collection de lord Elcho.)

camée d'Athénion conservé au Musée de Naples, d'une médaille de l'empereur Balbin et d'une intaille, également imitée par Donatello, dans un de ses bas-reliefs du *cortile* du palais Riccardi. Cette intaille, qui appartint d'abord à l'ardent collectionneur Niccoli de Florence, puis à Laurent le Magnifique, est aujourd'hui au Musée de Naples; elle représente un sujet fréquemment traité par les artistes anciens, l'*En-*

lèvement du Palladium[1]. Au même musée on admire un bas-relief grec en marbre, provenant des fouilles d'Herculanum, montrant Oreste à Delphes. La conception générale de la scène et l'attitude du fils parricide sont d'une ressemblance si frappante avec l'*Enlèvement du Palladium* que l'un des deux antiques a été évidemment copié sur l'autre.

On attribue au même Niccolo Spinelli plusieurs médailles de personnages français : de Charles VIII (due à la collaboration de Niccolo et de son beau-père Loys le Père) ; de Jean du Mas, seigneur de l'Isle ; de Jean Matharon de Salignac, président du conseil de Provence ; de Stuart d'Aubigny, l'intrépide défenseur des Calabres après la retraite de Charles VIII ; d'Antoine, le grand bâtard de Bourgogne, le plus brillant *condottiere* français du xv[e] siècle, dont la galerie de Chantilly possède un si magistral portrait[2] ; d'Antoine de Gimel, conseiller du roi, chargé par Charles VIII de la surveillance du malheureux Zizim.

Pour compléter cette série française, M. Heiss signale quelques médailles anonymes de Charles VIII et d'Anne de Bretagne ; sur l'une d'elles, celle-ci, assise de face, soutient de la main gauche le dauphin Charles Orland qui ne vécut que trois ans (1492-1495).

Viennent ensuite les médaillons anonymes d'Alphonse I[er], duc de Ferrare, et de sa seconde femme, la fameuse Lucrèce Borgia qui a plus d'une fois occupé la *Gazette des beaux-arts* et pour laquelle nous renvoyons le lecteur au piquant travail de M. Yriarte[3]. M. Heiss donne sur la célèbre héroïne tout un ensemble de curieux documents puisés aux meilleures sources.

Puis nous rencontrons un grand nom, illustre dans toutes les branches de l'art, Antonio del Pollajuolo, qui se présente ici avec deux médailles, dont l'une nous montre le drame de la conjuration des Pazzi : à l'envers la tête de Laurent de Médicis ; au-dessous, des prêtres célébrant la messe dans le chœur de la cathédrale de Florence, pendant que des hommes nus et armés se précipitent sur Laurent qui cherche à s'échapper ; au revers la tête de Julien de Médicis ; au-dessous, des prêtres, à gauche, officient dans le chœur ; à l'extérieur

1. M. Aloïss Heiss donne entre autres reproductions d'antiques, ayant pour sujet l'*Enlèvement du Palladium*, le revers d'une drachme frappée à Argos environ trois siècles avant Jésus-Christ (Cabinet de France), une intaille qui a dû appartenir à Laurent le Magnifique, enfin un très curieux vase d'argent (Cabinet de France) de la trouvaille de Bernay (Eure).

2. Voy. l'étude de M. Lafenestre sur les collections de Chantilly, *Gazette des beaux-arts*, 2[e] période, t. XXII et suivants.

3. Voy. *Gazette des beaux-arts*, septembre et octobre 1884 : les Portraits de Lucrèce Borgia.



PORTRAIT SUPPOSÉ DE LA SIMONETTA, PAR S. BOTTICELLI.

(Galerie du palais Pitti.)

des hommes nus et armés achèvent Julien déjà étendu à terre. Sur l'autre médaille, la tête de Laurent tout à fait semblable à celle de la précédente, le revers étant directement inspiré d'un grand bronze de Trajan. A propos de ces pièces, M. Heiss donne l'imposant buste en terre cuite de Julien par Pollajuolo (collection Dreyfus); le resplendissant *Portrait de la belle Simonetta Vespuccia*, maîtresse de Julien, attribué à ce peintre sculpteur (galerie de Mgr le duc d'Aumale à Chantilly); le portrait, si étrangement différent, de la même Simonetta, assigné à Sandro Botticelli (galerie Pitti); la fameuse gravure du *Combat des dix-huit hommes nus* et le fac-similé du *Combat des Centaures* attribué à Antonio (cabinet des Estampes de Paris); enfin le petit portrait du Maître d'après Vasari. M. Heiss n'a pas cru devoir ajouter à ces documents graphiques un relevé au moins sommaire des œuvres de Pollajuolo; on peut regretter qu'il ne lui ait pas fait cet honneur, comme au Pisan, comme dans ce fascicule même à Gentile Bellini.

Aux médailleurs des Médicis, succède un fervent ami de leur plus redoutable adversaire, Jérôme Savonarole, un membre de la glorieuse famille des della Robbia[1]. Est-ce fra Lucca ou fra Ambrogio della Robbia qui nous a laissé les effigies en bronze du fougueux dominicain? Tous deux, fils d'Andréa, neveu du grand Lucca, avaient fait profession au couvent de Saint-Marc à Florence, où les attirait avec tant d'autres artistes leur admiration pour Savonarole. Vers le même temps, un des meilleurs élèves de Pietro di Neri Razanti, célèbre graveur en pierres dures, Giovanni delle Corniole, coulait en bronze l'image du grand prédicateur. Ce delle Corniole doit avoir été un personnage important de son époque. On le voit coopérant à l'estimation des pierres précieuses et des joyaux laissés par Laurent le Magnifique; puis membre d'une commission chargée d'indiquer un emplacement convenable pour y ériger le *David* en marbre de Michel-Ange; enfin juge, avec Lorenzo di Credi et le Pérugin, du concours qui eut lieu entre Monte del Fora et David del Ghirlandajo pour des travaux de mosaïque à exécuter dans la cathédrale de Florence. Deux prototypes seulement ont servi pour les huit ou neuf médailles qui nous restent de Savonarole; l'un est la belle cornaline de delle

1. Un membre de cette famille, Girolamo, vint s'établir en France et s'y maria; une de ses filles, Constance, épousa Ascanio, sieur de Beaulieu, orfèvre de Henri II (peut-être l'Ascanio amené en France par Benvenuto Cellini); le frère de Constance, Pier Francesco, devint *noble homme Pierre-François de la Robye seigneur de Puteaux, contreroleur du domaine du Roy en ses villes et prévostés et vicomté de Paris*, et prit pour femme une Françoise Choart de Buzenval. Ces Choart étaient alliés aux Omer Talon, les célèbres magistrats.

Corniole, aujourd'hui aux Offices, l'autre est le bronze d'un des della Robbia, lequel a été utilisé pour toutes les médailles du même auteur. Le revers de ces dernières pièces est presque toujours le même : en bas la ville de Florence, en haut une main céleste armée d'un glaive menace la cité pécheresse, allusion bien transparente aux sombres prophéties de l'implacable justicier. On retrouve dans tous ces portraits la physionomie légendaire de Savonarole exprimée avec une rare vigueur : œil ardent et cave, nez fortement busqué, grosses lèvres, joues creuses, pommettes saillantes de l'ascète, complexion bilieuse ; la tête est uniformément couverte du capuchon des dominicains qui laisse voir une mèche de rudes cheveux.

Le hasard nous fait passer brusquement de la chaire chrétienne en plein islamisme. Place au conquérant de Constantinople, à l'empereur d'Asie, de Crète et de Trébizonde, à SULTANUS MOHAMETH OTHOMANUS TURCORUM IMPERATOR ! Ainsi est qualifié le redoutable Mahomet II sur une médaille de Costanzo, médaille si belle qu'elle a pu être attribuée à Vittore Pisano, par Paul Jove, et, sur sa foi, par Vasari. Le type commun de cette pièce et de plusieurs autres effigies en bronze du même sultan, dues à Gentile Bellini et à Bertoldo [1], semble être l'admirable portrait de Mahomet II, peint d'après nature à Constantinople en 1479-1480 par Gentile Bellini, portrait acquis par sir Henry Layard et reproduit directement pour la première fois, dans une fort belle planche hors texte, en tête du fascicule actuel. Toutefois l'interprétation des médailleurs a sensiblement alourdi et épaissi les traits du modèle et, tout en lui donnant une certaine ampleur massive que n'a point le portrait peint, lui a enlevé cette profondeur pensive du regard et cette morbidesse orientale qui ont tant de séduction dans l'œuvre de Bellini. Quant à la médaille de Mahomet II, âgé de vingt-cinq à trente ans, dont l'unique exemplaire en argent est conservé au Cabinet de France, elle a exercé déjà la sagacité des numismates. On lit à l'avers MAGNUS. PRINCEPS. ET. MAGNUS. AMIRAS SULTANUS. DOMINUS. MEHOMET, et au revers : IEHAN. TRICAVDET. DE SELONGEY. A. FEYT. FAIRE. CESTE. PIECE. Comme le personnage représenté ressemble fort peu au Mahomet bien connu de Bellini et de Costanzo, on s'est demandé, malgré l'indication précise de l'avers, s'il était vraiment le conquérant de Constantinople. On a répondu que le Mahomet du

1. M. Heiss publie encore une médaille de Leticia Sanuto, matrone vénitienne, signalée par M. Armand et judicieusement attribuée par lui à Bertoldo, ainsi qu'un revers de médaille sans avers, ces deux œuvres présentant une analogie frappante de composition et de style avec le revers de Mahomet II, signé de Bertoldo.

médailleur anonyme, âgé de vingt-cinq à trente ans, ne pouvait ressembler de très près au sultan de 1480, usé par les fatigues et les passions. Ce n'est point tout. M. Armand a relevé les apparences suspectes de la pièce en question : « Le revers, dit-il, présente un aspect insolite qui dénote tout un remaniement. La partie centrale, avec ses trois têtes d'aigle, doit appartenir à la composition primitive ; mais le renfoncement circulaire qui l'entoure a dû être pratiqué plus tard, de manière à faire disparaître la légende en relief et à y substituer la légende actuelle. Il serait curieux de savoir quel est ce Jehan Tricaudet qui a fait faire cette pièce, c'est-à-dire, à notre avis, qui l'a fait remanier. Les investigations qu'a bien voulu faire, sur notre demande, M. Garnier, archiviste du département de la Côte-d'Or, lui ont fait seulement constater l'existence d'un Jean Tricaudet qui habitait le bourg de Selongey en 1460. » Outre cette altération, la tête a été l'objet d'un travail de ciselure qui a complètement modifié son caractère primitif. Il est difficile de donner des conclusions motivées sur une pièce si torturée ; aussi n'osons-nous accepter sans quelques réserves l'opinion de M. Heiss, qui n'hésite pas à y reconnaître « le style et la facture des grands médailleurs du milieu du xve siècle ». En ce qui regarde la richesse et l'intérêt des illustrations, ce fascicule, orné du beau portrait de Mahomet II, de dix grandes planches de médailles hors texte et de nombreuses gravures dans le texte, l'emporte encore sur les précédents. On y retrouve la critique pénétrante, l'attention scrupuleuse et l'érudition variée auxquelles l'auteur nous a habitués. Peut-être même, défaut bien excusable, M. Heiss a-t-il été trop prodigue de détails historiques, surtout à l'égard de Charles VIII dont il raconte trop complaisamment le règne bien connu. Mais doit-on reprocher à un numismate de trop aimer l'histoire ?

CHARLES EPHRUSSI.



EXPOSITION INTERNATIONALE

DE NUREMBERG.

OUVRAGES EN MÉTAUX PRÉCIEUX ET EN ALLIAGES.



Malgré la pluie, l'été avait été si chaud pour les Allemands à Nuremberg, en 1882, pendant l'Exposition industrielle bavaroise, et l'on y avait bu tant de bière, que, tout compte fait, l'on se trouva avoir réalisé, de ce seul chef, un bénéfice d'un quart-million de marks environ. Les entrées et une loterie doublèrent la somme.

Sur ce capital, la Société du Gewerbemuseum, fondée en 1869, a réédifié l'un des pavillons de l'Exposition industrielle sur une partie des anciens remparts qui font à la ville une ceinture si originale et si pittoresque. La construction est en fer et en briques peintes et décorées dans le style italien du XVIe siècle, après coup, malheureusement, et non avant la cuisson, ce qui est étonnant dans l'un des anciens centres de production des grands

poêles monumentaux de terre vernie ou émaillée. Elle borde d'un côté le boulevard qui remplace les anciens glacis et de l'autre domine un petit parc où deux constructions légères sont consacrées l'une à l'instruction, l'autre à la restauration.

La première est décorée en bois découpé dans le style de la Renaissance allemande, dont une partie du château d'Heidelberg nous donne un si magnifique spécimen. Et ç'a été sans étonnement d'aucune sorte que nous avons vu avec quelle facilité elle se prête à ce genre de décor. La seconde est inspirée des constructions en bois à charpente apparente du xive au xve siècle. Si l'on joint à cela la cheminée en briques dorées qu'interrompent les spirales de briques rouges ou bleues de la machine à vapeur nécessaire pour actionner l'éclairage électrique et les métiers en mouvement, l'on aura sans quitter l'Exposition le spécimen varié de trois ou quatre genres d'architecture.

L'édifice définitif se compose de cinq salles centrales, éclairées par le haut, placées en échiquier et flanquées de deux cours centrales, le tout circonscrit par quatre galeries à deux étages, interrompues, du côté opposé à l'entrée, par une sorte de hall réservé aux machines. Un balcon le contourne à la hauteur du premier étage afin de faire communiquer les galeries entre elles. Enfin une rotonde vitrée, garnie de plantes, fait saillie à l'une des extrémités.

Le parc étant séparé du pavillon de l'Exposition par une rue, on y accède de deux façons : par un pont provisoire, établi au niveau du rez-de-chaussée, ou par un escalier de service et une vaste cave voûtée qui supporte tout l'édifice, et communique de plain-pied avec la rue. C'est cette voie que suit le plus volontiers le public, car cette cave est transformée en une brasserie qui y a été installée au frais. Notons qu'un seul divan, où six personnes au plus peuvent trouver place, meuble une des galeries de l'Exposition, et qu'il faut, si l'on veut se reposer, venir nécessairement s'asseoir devant une des tables où un jeune Bavarois habillé à la mode du xvie siècle, avec chausses mi-parties, braies en lanières et pourpoint aux manches tailladées, vient vous servir de l'excellente bière de Nuremberg, encore plus fraîche que le local. Aussi, lorsqu'il fait chaud, voit-on plus de monde dessous que dessus. Nous n'oserions, cependant, conseiller à l'Union centrale d'adopter cette méthode pour pousser à la consommation et à la recette lors de sa prochaine Exposition : le public parisien qui aime les spectacles économiques, lorsqu'ils ne sont pas gratis, regimberait assurément.



APOLLON.

(Bronze de Pierre Vischer. — Nuremberg, XVIe siècle.)

(Musée germanique.)

L'Exposition rétrospective occupe la place d'honneur. Les grandes pièces remplissent les cinq cages centrales et les armoires de la salle centrale : les petites sont exposées dans les vitrines de la galerie du premier étage sur la façade. On peut ainsi étudier cette section de l'Exposition sans voir la partie moderne. L'aspect en est fort éclatant, mais nous étonne un peu, nous autres Français, par l'abondance des orfèvreries civiles du XVIe et du XVIIe siècle, d'autant plus que des fac-similés de la magnifique argenterie de Lunebourg ont été envoyés par le Musée de Berlin. Nous avons peine à nous habituer à cette multiplicité de moulures et de détails, à l'abondance des reliefs qui accidentent et rompent les lignes enveloppantes et empêchent l'œil de trouver une surface où il puisse se reposer.

Les Japonais, enfin, car le japonisme ne sévit pas qu'à Paris, ont garni, avec les œuvres diverses qui ont le bronze pour base ou les métaux précieux pour décoration, quelques armoires de la salle centrale.

L'Exposition moderne remplit les galeries du rez-de-chaussée et celles du premier étage, dont une moitié environ est réservée à l'Orient. Dans le hall une machine à vapeur met en mouvement les métiers d'une tréfilerie, industrie très importante à Nuremberg, et un tour à graver qui opère devant les visiteurs qui veulent emporter de l'Exposition quelque souvenir à leur chiffre.

La topographie et l'économie de l'Exposition étant ainsi expliquées, entrons dans quelques détails.

LE BRONZE.

Ce sont les cités lacustres du lac de Neuchâtel, explorées par M. Ferdinand Beck, qui ont fourni les plus anciens spécimens de l'art du bronze appliqué aux instruments pour lesquels on emploie le fer aujourd'hui, et aux bijoux où l'argent et l'or l'ont remplacé. L'or cependant est intervenu pour un mince objet dans les trouvailles.

Hameçons, pointes de flèches, lames de faucilles et de glaives, haches, anneaux et bracelets, etc., se rencontrent réunis, exécutés avec un métal d'un rouge magnifique, car on a eu l'idée de polir un des bracelets afin de lui restituer son apparence première.

Or les sauvages habitants des huttes installées sur pilotis, aux bords des lacs de la Suisse, quelque précaire que fût leur existence, portaient des bijoux d'un merveilleux éclat. Nous ne nous en doutons pas aujourd'hui que nous voyons ceux-ci revêtus d'une patine verte.

Tentés de croire, par une sorte de paresse d'esprit, qu'on les portait ainsi, nous nous faisons de fausses idées sur le goût et sur le luxe des humains en ces époques reculées.



HÉBÉ.

(Bronze de M. Gladenbeck, de Berlin.)

Des fibules colossales, formées par des accouplements de volutes, et des torques dont la surface est accidentée de lames d'une grande saillie et plissées, représentent l'art des bords de la mer du Nord,

qui semble caractériser une exagération dans les dimensions et dans les détails.

L'Exposition de Nuremberg, du reste, n'offre point de nombreux spécimens des différentes influences subies par les artisans qui ont façonné le bronze aux époques préhistoriques et quiconque voudra les étudier devra visiter le Musée de Mayence. Là, MM. Lindenschmidt ont réuni les originaux et les fac-similés de tout ce qui a été découvert des époques préhistorique, gauloise, romaine et franque, un peu partout mais surtout dans les provinces rhénanes et ailleurs, de façon à en former la collection la plus instructive qui soit au monde. Notre Musée de Saint-Germain est, naturellement, trop loin pour que nous puissions nous assurer s'il est aussi complet. Nous savons cependant qu'il possède les plus intéressants de ces fac-similés.

Nous ne noterons que deux bronzes romains, l'un à cause de l'étrangeté de ses attributs multiples; l'autre, pour les particularités de son accoutrement. Ce dernier, exposé par M. J. Sambon, de Mailand, et trouvé en Lombardie, est un homme nu, casqué, les reins entourés d'un tissu qui forme une large ceinture, et courant. L'exécution en est soignée; car ses yeux sont d'émail. Le premier est une sorte de Jupiter, debout, vêtu d'une nébride en guise de tablier, muni de quatre bras et de deux ailes, portant sur le front, comme les figures égyptiennes le pschent, un disque entouré de cinq pointes de flamme. Cette divinité panthée, comme les Grecs d'Égypte et de Syrie en ont créé beaucoup, — Jupiter par le type général, Bacchus par la nébride, Eros par les ailes et Horus par le pschent, — aurait été trouvée dans le Tibre. Elle est exposée par M. Fr. Trau, de Vienne, dont la contribution est assez nombreuse.

Nous franchissons un long intervalle d'années pour arriver à une autre civilisation et, qui plus est, à une nouvelle religion avec un encensoir exposé par le Musée grand-ducal de Mannheim. Sa coupe cylindrique est portée sur trois pieds et son couvercle en dôme, amorti par une tige, est percé de trois ouvertures circulaires où le chrisma est réservé. Des cylix en relief, de forme grecque, en garnissent les intervalles. Cet encensoir dont nous ne saurions trop préciser l'époque, du IVe au VIIIe siècle, est le plus ancien que nous connaissions.

Le moyen âge nous montre une demi-douzaine de coquemards de laiton, lions ou bustes, dont nous n'oserions garantir l'authenticité. La belle collection d'ustensiles de ce genre que possède le Musée germanique a été moulée, et rien ne nous semble plus facile que de

fondre sur ces modèles des pièces qui n'exigent aucune ciselure. Il suffit de choisir un alliage qui donne le ton de l'ancienne dinanderie, d'user et de salir le tout par un trucage intelligent, et d'offrir cette



BRONZE JAPONAIS MODERNE.

marchandise toute neuve aux amateurs — qui feront bien de se méfier.

La Renaissance nous donne le *Cavalier* de Riccio, exposé parmi

un certain nombre de bronzes du xvie au xviie siècle par le prince Jean de Liechtenstein; un *Mars* et une *Vénus* assez grossiers, ayant jadis surmonté des chenets, à M. Pickert, de Nuremberg; une figure nue de l'*Abondance*, pressant son sein, pour rafraîchir apparemment une grenouille posée sur la terrasse, à M. Élie Wolf, de Bâle, et deux fontes de Peter Vischer.

L'une est l'*Apollon* du Musée germanique dont on voit ici l'image, M. Aug. Essenwein ayant bien voulu nous donner la primeur de la gravure qu'il vient de publier dans les *Anzeiger* du Musée germanique qu'il dirige et développe en savant et édifie en architecte des plus indépendants et des plus habiles. Cet *Apollon* décorait jadis la fontaine du jardin de la confrérie des archers de Nuremberg.

L'autre est un chevalier debout, un pennon en main, un saint Maurice, que P. Vischer avait donné à Imhof, intermédiaire de la commande que lui fit l'archevêque de Magdebourg de son tombeau qui existe encore : statuette que possède, avec la maison où le premier possesseur l'avait placée, M. P. C. Krafft, de Nuremberg.

Ces deux œuvres sont très dissemblables : l'une est presque encore gothique, tandis que l'autre, ainsi qu'on le voit, est inspirée de l'antique, avec une certaine maladresse, il est vrai. Or les critiques allemands ont signalé bien d'autres différences de manière et de style dans les œuvres jusqu'ici attribuées, même authentiquement, à P. Vischer. Aussi se sont-ils demandé si celui-ci n'était pas un simple mouleur et ciseleur, jetant en fonte les œuvres des autres. Notons que l'*Apollon* date de 1532, deux années après sa mort.

Six marteaux de porte du xvie siècle, appartenant au grand-duc Alexandre de Saxe-Weimar, montrent les combinaisons les plus ingénieuses; outre une figure — *Hercule* ou *Vénus* — debout et encadrée par deux lions, ainsi qu'on le voit d'ordinaire, il y a un *Jupiter* foudroyant les titans qui est d'une très belle invention. Nous croyons ces fontes d'origine italienne; mais nous attribuerions volontiers à un atelier allemand un marteau composé de deux chevaux montés par des génies porteurs d'écus, ces écus si chers aux ornemanistes d'outre-Rhin. Voici enfin une fort belle serrure de bronze doré, qu'il nous semble avoir déjà vue à Paris; une canéphore en décore le moraillon : œuvre plus élégante que fine, prêtée par M. H. G. Gutekunst, de Stuttgart.

Nous sautons par-dessus le xviie siècle, qui n'a guère à nous montrer, pour arriver à quelques montures françaises en bronze

doré de porcelaines chinoises ou de marbres appartenant au prince Jean de Liechtenstein. Ces montures de la fin du XVIII[e] siècle, principalement composées de guirlandes faites de feuilles de chêne



VASE DE BRONZE INCRUSTÉ D'ARGENT — ART JAPONAIS MODERNE.

et de laurier, ciselées avec une finesse qui n'exclut pas une certaine ampleur, nous semblent sorties du même atelier parisien.

La fonte moderne ne nous retiendra pas longtemps. M. Barbedienne, par le choix des modèles, par l'épiderme de ses fontes, par

la qualité des patines, laisse bien loin les fondeurs allemands, qui cisellent sèchement leurs bronzes auxquels ils laissent le ton naturel de l'alliage. Le divin Jupiter est chargé de les revêtir d'une patine.

Tout cependant n'est pas d'égale qualité chez M. Barbedienne, et il est quelques modèles qui, pour avoir beaucoup servi, devraient être renouvelés sur l'original.

Les Japonais sont de merveilleux ouvriers en fonte; mais ils oublient trop aujourd'hui la forme, si chère à Brid'oison, pour montrer leur habileté par l'exagération des détails. Dussent tous les fidèles de la petite pagode du japonisme à outrance nous accabler de leurs injures, ils ne nous empêcheront pas de déclarer fort laids la plupart des vases ou des figures accompagnés des hérissements de flots que fabriquent aujourd'hui les gens de Tokio et autres lieux, et de trouver qu'il y a plus d'invention dans la moindre de nos œuvres occidentales que dans tel ou tel tronc d'arbre, des dimensions de la nature, si bien exécuté d'ailleurs qu'il est un trompe-l'œil.

La galvanoplastie remplaçant le bronze, et même les métaux précieux, il faut bien mentionner ici M. Christofle, dont on revoit toujours avec plaisir les produits si variés, qui d'ailleurs n'appartiennent pas tous à la même industrie. Mais il n'est pas besoin d'aller à Nuremberg pour en parler. M. Elkington n'a envoyé que des fac-similés, qui nous ont semblé d'un aspect bien brillant avec quelque aigreur dans les ciselures : c'est tout battant neuf. Les fac-similés que le Musée de Berlin a exposés nous semblent de physionomie plus calme et plus gras dans leurs détails.

L'ancienne dinanderie de cuivre jaune est refaite aujourd'hui, à Cologne, sur des modèles nouveaux, pour meubler les églises auxquelles les architectes des bords du Rhin, et d'au delà, donnent une physionomie bien plus sévèrement archéologique que les nôtres. L'ecclésiologie y est généralement en des mains plus consciencieuses.

Augsbourg et Munich se disputent, à Nuremberg, la palme dans l'industrie du cuivre battu, rouge ou jaune. Mais Augsbourg l'emporte par le bon marché dans la production des jardinières à fond godronné, imitées des anciens braseros italiens, des brocs et d'autres ustensiles de ménage dont nous donnons ici d'élégants spécimens.

L'habitude nous a blasés, mais est-il rien d'un plus merveilleux éclat que le vin qui rit dans un verre dont les facettes lancent partout des fusées d'ambre ou de rubis. Les Allemands ont eu la malencontreuse idée de cacher ce feu d'artifice sous une grise garniture d'étain. La chose est à la mode, et Munich s'en est emparée,

renouvelant en même temps l'ancien arsenal des longues canettes dans le style de la Renaissance.

A Nuremberg on se contente de monter le grès dans l'étain gravé, à l'imitation des anciens modèles du XVIIe siècle.



DINANDERIE MODERNE DE M. F. H. KUSTERER, A AUGSBOURG.

ORFÈVRERIE.

Le plus ancien spécimen que nous rencontrions est le fac-similé d'un grand poisson en or repoussé, une carpe ou un mulet tout chargé

de figures dont le style contraste absolument avec celui que nous supposons avoir dû régner aux lieux où il a été trouvé : l'Allemagne la plus septentrionale. Ce singulier poisson, dont la queue chargée d'un aigle s'amortit latéralement en deux têtes de bélier, est orné sur le dos de tigres saisissant des cerfs et des sangliers, sur le ventre d'une sirène au profil grec archaïque, accompagnée d'une troupe de petits poissons. Des panthères se voient encore repoussées sur les lobes de grosses fibules d'or. Ce ne sont point des animaux du Nord. La sirène est de physionomie grecque, mais la fibule n'est pas grecque, non plus que la poignée d'un glaive. Que signifie le poisson, pièce principale de la trouvaille, et comment ces objets se trouvent-ils si loin de ce qui semble avoir été leur lieu d'origine? On suppose que c'est l'ex-voto de quelqu'un des trafiquants grecs qui venaient chercher l'ambre sur les bords de la Baltique.

Quant au trésor d'Hildesheim, dont M. Christofle expose les fac-similés que chacun connaît, comme l'origine gréco-romaine de la plupart de ses pièces est incontestable, on ne peut autrement faire que de le supposer apporté dans le Nord par un chef de horde qui l'aura enlevé aux Romains en y mêlant quelques produits d'ateliers barbares.

Pour nous en tenir à l'orfèvrerie seule, bien qu'il soit difficile de ne pas faire quelques excursions sur le domaine de la bijouterie et de la joaillerie, ses annexes, il nous faut franchir de nombreux siècles pour arriver à la fin du moyen âge. Car, à l'opposé de ce que nous avions vu à Dusseldorf, les hautes époques de cette période sont peu ou point représentées à Nuremberg. Sur deux douzaines de calices, il n'y en a pas un qui remonte au delà du XIVe siècle. La plupart viennent de Transylvanie, et le plus beau (XVe siècle), qui appartient à l'église de Mediasch, est tout décoré de feuillages en argent repoussé et doré entièrement détachés du fond.

Une statuette de saint Barthélemy, en argent repoussé, exécutée à Nuremberg, au XVe siècle, est encore une œuvre à citer; mais, pour vous dire à qui elle appartient, il me faudrait écrire ici une longue kyrielle de consonnes rébarbatives entremêlées de quelques rares voyelles où je ne devine aucun sens. On me dit cependant que cela indique que cette statuette appartient à l'église de Wohrd, dans les faubourgs de Nuremberg.

Mais l'œuvre la plus importante et la plus belle est une monstrance qui ne mesure pas moins de 1m30 de haut, qui appartient au style gothique, bien que datée de 1513, et figure l'arbre de Jessé.

L'ancètre de la Vierge est couché à la base et de sa poitrine sort une tige qui, se ramifiant bientòt, forme de ses branches l'ossature de la pièce et porte dans ses rinceaux les rois de la famille de David, et au sommet la Vierge que Dieu couronne, et sur laquelle descend



NEF D'ARGENT. — NUREMBERG, XVIe SIÈCLE.

le Saint-Esprit qui sert de fleuron terminal. Mais, en outre de ces figures nécessaires, les tiges multiples de l'arbre encadrent un tableau rectangulaire, reliquaire de la vraie Croix, que surmonte le Christ en croix entre saint Jean et la Vierge. Des écus portent les

armes de Maximilien, dit-on, mais il est impossible de vérifier, cette magnifique pièce étant exposée dans l'ombre. Elle provient du monastère de Sainte-Croix, de Donanworth, et appartient au prince Charles-Frédéric de Œttingen-Wallerstein.

Les pièces d'orfèvrerie civile dominent presque dans l'exposition, et parmi elles il en est plusieurs à signaler.



BOUCLIER EN ARGENT REPOUSSÉ.

(M. A. Offtordinger, à Hanau.)

D'abord un creusequin : vase double dont les deux moitiés semblables sont opposées par l'ouverture et servent, étant réunies, l'une de pied, l'autre de couvercle. Celui-ci est en cristal de roche, monté en vermeil: un peu trop restauré peut-être. Puis deux cornes montées au XVe siècle, en argent, ou repoussé ou émaillé. En somme, trois pièces fort belles exposées par le grand-duc Frédéric de Bade.

Notons ensuite un cylindre en ivoire, monté en « pokal » au XVIe siècle, sur une tige formée de trois termes à tête de lion encadrant



CAFETIÈRE. JARDINIÈRE DE STYLE JAPONAIS. CYLIX.

(Orfèvrerie de MM. Christofle et Cie.)

trois figurines de femme et portée par trois éléphants. Le couvercle, qui semble une œuvre du xve siècle, est un château féodal : le burg de Malmitz figuré au naturel, sous un dais amorti par une tour qui est la pièce des armes de la famille de Nuremberg qui a hérité de ses ancêtres ce vase original.

La commune de Nuremberg a exposé plusieurs « pokals » qui, par leur simplicité relative, contrastent avec les exubérances de ces sortes de vases. L'un est une coupe à couvercle en hémisphère aplati comme elle, décorée, suivant une mode très allemande, de médailles accompagnées d'enfants et de légers ornements feuillagés en émaux translucides, œuvre charmante de la fin du xvie siècle, et peut-être du xviie. L'autre est un simple gobelet dont le métal sertit des médailles. Un troisième, dont M. A. Essenwein nous communique la gravure (Voy. la première page de cette étude), une coupe à godrons piriformes, qui porte le nom du célèbre orfèvre Wenzel Jamnister.

Le goût de la décoration des coupes à l'aide de médailles s'est prolongé assez longtemps en Allemagne pour qu'au commencement de notre siècle un habitant de Nuremberg en ait fait sertir une collection de la dynastie napoléonienne, une croix de chevalier de la Légion d'honneur comprise, dans un gobelet d'argent à couvercle.

Nous signalerons comme étant un chef-d'œuvre du xviie siècle l'aiguière et le plateau de vermeil prêtés par l'Egydien-Kirche de Nuremberg. L'aiguière, qui a presque la forme d'une saucière à haut pied, est d'une grande ampleur de lignes. Quant au bassin, dont l'ombilic porte l'aigle à deux têtes, marque d'une origine impériale, il est décoré, dans le fond, d'un côté d'une figure de femme avec un enfant, de l'autre de deux enfants qui s'embrassent auprès d'un léopard qui se regarde dans un miroir. L'exécution de ces deux pièces est d'une largeur qui n'a d'égale que celle de leur composition.

Parmi quelques canettes très simples dont le cylindre s'évase légèrement vers le fond, nous en signalerons une qui sert d'aiguière à l'église de Braller, dont les médaillons sont encadrés par un masque à la bouche démesurément ouverte, comme nous en avons déjà vu à l'Exposition d'Amsterdam où on les attribue à Adam de Vianen.

Sauf M. Christofle, aucun orfèvre français n'est venu mettre ses produits à côté des orfèvres de Berlin et de Munich. Il est vrai que le goût des deux pays est si dissemblable qu'il y a peu de chances, ce nous semble, que nos industriels, toute question de prix réservée, trouvent un débouché normal de l'autre côté du Rhin. L'esprit allemand n'est pas simple, et il complique ses compositions d'un tas



GUIÈRE PERSANE.

de choses et de détails dont nous avons appris à nous débarrasser. L'exposition moderne est naturellement un reflet de la partie rétrospective qui appartient à la Renaissance. Ainsi, l'Exposition collective de Munich nous montre encore des œufs d'autruche et des noix de coco montés en orfèvrerie, inspirations directes de ceux du XVIe ou du XVIIe siècle dont nous empruntons les images à l'Exposition rétrospective. Il y a même un surtout, commandé pour célébrer des noces d'argent, formé d'une enceinte de rosiers autour d'un puits que surmonte une grosse coupe, amortie par une coupe plus petite, qui est d'une composition aussi bizarre que l'exécution est excellente.

Cependant, chez M. E. Schürmann, de Francfort, il nous semble trouver une certaine tendance vers un art plus simple et plus semblable à celui auquel, dans les pièces d'apparat, les manieurs de ciselet comme les Ladeuil, les Wecht et les frères Fannière nous ont habitués. Nous citerons les plateaux du *Triomphe d'Amphitrite*, de la *Chaste Suzanne* et des *Jeux d'enfants*. Nous ferons la même observation devant l'exposition de M. A. Offterdinger, professeur de ciselure à Hanau, qui nous montre un bouclier, un plateau et une coupe décorés de figures en relief dans le style de la Renaissance italienne. La pièce décorée par les *Parques* et les *Quatre âges* est belle, bien que M. A. Offterdinger s'y soit trop attaché à faire apparaître dans les chairs le travail du ciselet : pratique presque abandonnée chez nous, comme donnant trop d'uniformité aux surfaces.

Le monument compliqué que le roi Louis II a offert à l'université de Wurzbourg à l'occasion de son troisième jubilé, et qui a été fabriqué à Munich sur les compositions du professeur H. Halbreit, aurait pu, aussi bien, sauf les quatre lions qui le portent, être exécuté en pierre, en marbre ou en bronze, qu'il l'a été en argent. Ce monument a été conçu par un architecte et non par un orfèvre ; il y a trop de pleins et, d'un autre côté, trop de complications dans les lignes.

M. Otto Lessing, de Berlin, qui expose sous son nom les œuvres qu'il a seulement composées et modelées, est plus habitué de travailler pour les orfèvres. Certes nous n'approuvons pas tout dans le bouclier de *Neptune* où les reliefs d'argent se combinent avec le cuivre rouge, l'émail blanc et les pierres cabochons ; mais nous devons reconnaître que, une fois la Renaissance allemande admise, M. Otto Lessing en a usé avec une certaine discrétion dans ses deux coupes à pied en verre opalin et en verre rubis, — plus que dans le coffret où les marbres précieux, les émaux, les figures, les sphinx et les ornements d'argent sont distribués avec trop d'abondance.

Quel que soit celui qui a exécuté ces pièces, c'est un ouvrier des plus habiles.

La carpe, même du Rhin, est un triste poisson sur une table, et c'est elle, assurément, qui a fait naître le proverbe. Mais si les Japonais, qui semblent avoir pour elle une affection particulière, savent aussi bien l'accommoder dans leurs cuisines que dans les ateliers de leurs céramistes, de leurs fondeurs ou de leurs orfèvres, ce doit être un mets exquis. Ils en abusent un peu cependant, et il y a, pour nous, trop de carpes dans leur fait. Quand on a parlé d'une carpe japonaise on a tout dit, et l'on croirait vraiment que son auteur a atteint les sommets de l'art. Nous en ajouterons une à la nomenclature des cyprins célèbres. Elle nage dans un plateau de nous ne savons quel métal gris, entre deux eaux. Une petite vague la recouvre à moitié, et l'épaisseur variable du liquide transparent est très habilement exprimée par la différence de coloration des ors et des argents incrustés dans le métal brillant pour dessiner la bête et ses détails. Cet effet est aussi neuf qu'ingénieusement rendu.

MM. Christofle et Cie sont depuis longtemps entrés, par d'autres méthodes, dans la pratique des combinaisons des métaux divers, à l'imitation des Japonais, et la jardinière où des ronces et des fleurs de pêcher d'argent au cœur d'or se détachent en relief sur un fond de bronze roux est une de leurs pièces les mieux réussies.

A côté de la variété des produits de l'art japonais l'uniformité de ceux de l'art chinois n'est pas sans causer quelque ennui. Il en est de même de l'art persan. Les mêmes formes, les mêmes dessins d'une gravure un peu aigre s'y retrouvent sans cesse. Les motifs peuvent être d'une élégance extrême, mais on les voit trop souvent.

(La suite prochainement.) ALFRED DARCEL.



EXPOSITION DE BUDAPEST.



L'antique cité de Budapest fait en ce moment une solennelle exhibition des forces industrielles, commerciales et artistiques de la Hongrie. A cette occasion, elle a voulu rendre juge de ses efforts une nation dont la vive sympathie lui est depuis longtemps acquise : un groupe de Français, ayant à sa tête l'illustre Ferdinand de Lesseps, a été invité par la municipalité et par la Société des gens de lettres et des artistes hongrois à venir passer quelques jours dans la capitale du royaume.

Nous n'avons pas à faire le récit des fêtes splendides données en l'honneur des Français; les journalistes invités ont relaté dans leurs correspondances tous les détails de ces fêtes; ils ont raconté l'accueil chaleureux, enthousiaste que nous tous, célèbres ou obscurs, avons reçu de toutes les classes de la population. Le délégué de la *Gazette des beaux-arts* se joint à eux pour exprimer le sentiment de profonde

gratitude dont cet hommage rendu à la France a rempli le cœur de tous ceux qui avaient l'honneur de la représenter.



PORTRAIT DU COMTE LOUIS DE TISZA, PAR M. J. BENCZUR.

(Exposition de Budapest.)

Le spectacle qu'offrent la cité et l'Exposition de Budapest remplit d'étonnement; nous qui avions visité la ville en 1872 nous avons été particulièrement surpris des changements qui s'y sont accomplis;

d'immenses travaux l'ont littéralement transformée de fond en comble : c'est aujourd'hui une des plus belles capitales de l'Europe [1]. Les arts, notamment, sont logés dans de véritables palais : l'Académie, qui renferme la galerie Eszterházy, acquise au prix de trois millions de francs [2]; le Musée national; le Palais des beaux-arts où se font habituellement les expositions de peinture; la Redoute avec ses grandioses salles de fêtes dont l'architecture troublante réunit tous les styles de l'Orient; l'Opéra enfin, édifice superbe et, ce qui est plus rare, répondant admirablement à sa destination, constituent un ensemble de monuments d'une importance exceptionnelle. Je n'ai pas à parler des autres bâtiments d'utilité publique, la liste en serait trop longue. Mais il est impossible de ne pas citer la cathédrale de la Lipotvaros, basilique actuellement en construction, et cet étonnant boulevard Andrassy, l'orgueil de la ville, une voie immense bordée de palais où se rencontrent tous les styles et toutes les époques d'architecture avec une prépondérance marquée de la Renaissance italienne : on se croit transporté par moments dans une Venise, dont le grand canal aurait été comblé et pavé de bois.

C'est par le boulevard Andrassy qu'on se rend à l'Exposition : elle est installée au milieu d'un joli bois coupé de pièces d'eau.

Parmi les bâtiments de l'Exposition, les uns sont définitifs; par exemple, le Palais de l'Industrie, dont l'aspect rappelle un peu le nôtre, et le Pavillon du roi; les autres disparaîtront après la fête. Je n'ai rien à dire de ces bâtiments, si ce n'est qu'ils sont suffisamment vastes et bien aménagés; d'ailleurs tous les édifices de ce genre se ressemblent peu ou prou, qu'on les voie à Paris, à Amsterdam, à Turin ou à Anvers. Certains des pavillons qui entourent le Palais de l'Industrie, à l'Exposition de Budapest, ont cependant un caractère d'originalité qui leur communique un charme particulier : la galerie forestière, notamment, et divers pavillons des provinces et des industries orientales.

L'Exposition des beaux-arts, qui doit nous occuper particulièrement, n'est pas considérable ; mais ce n'est pas une des moindres

1. Voy. à ce sujet les *Travaux publics à Budapest*, une excellente brochure publiée en français par M. le député Alexandre Országh, vice-président du conseil des travaux, et qui a été l'un des promoteurs les plus actifs de la transformation de la capitale hongroise, entreprise à l'instigation des comtes Széchenyi, Jules Andrassy, Szapary, Louis Tisza, du baron Fr. Podmanitzky, etc.

2. Nous publierons prochainement une étude de M. Charles Pulszki sur ce musée dont il est le conservateur, et qui s'est enrichi, sous sa direction, de tableaux très importants pour l'histoire de l'art.

surprises du visiteur qu'avec des éléments purement nationaux on ait pu lui donner l'importance qu'elle a. Pensez que la Hongrie est



PORTRAIT DE LA PRINCESSE SAPIEHA, PAR M. LÉOPOLD HOROVITZ.

(Exposition de Budapest.)

sans traditions d'art, sans École proprement dite : cette généreuse nation est restée jeune, en dépit de son âge. L'histoire la classe

parmi les plus anciennes du continent, mais ses malheureuses destinées l'ont toujours condamnée à d'éternels recommencements. Près de deux siècles de domination ottomane ont détruit chez elle tous les trésors d'art, de civilisation qu'y avaient accumulés au XIVe et au XVe siècle les Louis le Grand et les Mathias Corvin. Sans racines dans le passé, elle a dû tout créer de toutes pièces et, pour commencer l'œuvre de son relèvement, il lui a fallu attendre que la situation politique du pays lui permît de prendre son essor. En fait, la civilisation hongroise date de vingt ans à peine : le pays des Magyars a pris rang parmi les nations le jour où il a reconquis l'indépendance et l'autonomie nationale.

Voilà ce qu'il faut savoir et ne pas oublier quand on visite l'Exposition nationale de la Hongrie; alors on est émerveillé des progrès que peut enfanter l'activité humaine secondée par l'intelligence et l'ardent patriotisme de quelques hommes d'élite. Nous aurions bien des noms à citer s'il fallait rendre justice à chacun des organisateurs de l'Exposition; les Hongrois nous pardonneront de nous borner à relever ceux des personnages qu'ils mettent eux-mêmes au premier rang dans l'expression de leur reconnaissance : c'est, avec monsieur le président de la commission d'organisation, M. le sous-secrétaire d'État Matlekaocts, le vice-président, M. le comte Eug. Zichy, dont le dévouement aux intérêts de son pays et la haute intelligence se sont affirmés dans cette circonstance avec un éclat particulier. Tout le monde rend justice à ce grand seigneur qui a doté la Hongrie de nombreuses institutions d'enseignement et favorise particulièrement le développement des écoles d'art décoratif. Ce mouvement a été d'ailleurs secondé par d'autres membres de l'aristocratie et du haut clergé, tels que George de Majlath, les comtes J. Andrassy, Tibor Karolyi, Louis Tisza, les cardinaux Jean de Simor, prince primat de Hongrie, Louis de Haynald, et l'évêque Arnold d'Ipolyi, dernièrement encore président de la Société hongroise des beaux-arts qui est placée sous le haut patronage de S. A. l'archiduc Rodolphe. D'autre part, le maire-adjoint, M. Ch. de Gerloczy, la municipalité de Budapest et M. F. Pulski, inspecteur général des musées, veillent activement aux intérêts artistiques de la capitale.

C'est grâce à tous ces dévouements réunis que la ville a été dotée d'une École nationale de dessin, créée en 1871 et définitivement établie par le ministre de l'instruction publique, M. de Tréfort; d'un Musée des arts décoratifs; d'une École de peinture sur verre, etc.

Nous n'en finirions pas si nous voulions relever toutes les institutions d'intérêt public, comme aussi tous les monuments qui ont surgi de



PORTRAIT DE LA BARONNE DE SP..., PAR M. H. D'ANGELI.

(Exposition de Budapest.)

terre dans cette courte période de vingt ans. Cela tient du prodige et pour trouver un exemple comparable il nous faudrait, délaissant

notre vieille Europe, jeter un coup d'œil sur ce qui se passe aux États-Unis d'Amérique.

Nous avons cru ces digressions nécessaires avant d'aborder l'examen des œuvres d'art qui sont exposées dans un pavillon spécial, et des industries où l'art joue un grand rôle et qui sont réparties dans le Palais de l'Industrie.

Pour les raisons que nous avons brièvement exposées, on ne doit pas s'attendre à trouver une caractéristique spéciale dans les ouvrages de peinture et de sculpture produits par les artistes hongrois : les meilleurs d'entre eux vivent à l'étranger et la jeune École dirigée par M. Benczur, hier encore professeur à Munich, ne peut pas encore porter les fruits du terroir. Envisagée d'ensemble, la peinture des Hongrois est réfléchie et un peu mélancolique; ils savent dessiner et peindre, mais leur palette est un peu trop poussée au noir : la faute en est sans doute aux exemples qui leur viennent d'en haut. M. Munkacsy, le plus célèbre d'entre eux, se noie dans le bitume; il est d'ailleurs fort mal représenté chez ses compatriotes par une répétition du groupe principal de son *Christ au Calvaire* et par un des plus faibles tableaux de genre qu'il ait produits : le *Héros du village*. M. Benczur, que son talent solide et son grand savoir feraient admettre dans toutes les Académies de peinture de l'Occident, jette également un voile de tristesse sur ses œuvres en les assombrissant de tons noirs : les *Portraits des comtes de Tisza* et un grand tableau à la hollandaise où il a reproduit les traits de divers personnages réunis en séance solennelle n'en sont pas moins de belles œuvres de peinture. Nous leur préférons cependant le *Portrait de la princesse Sapieha* par M. Horovitz, œuvre de grand caractère. La tête et les mains sont admirablement modelées; c'est, à nos yeux, le chef-d'œuvre de l'Exposition. On remarque beaucoup aussi plusieurs portraits de femmes par M. d'Angeli, qui jouit d'une grande réputation à Vienne; peintures dont la froideur est relevée par beaucoup de goût et le sentiment marqué de la distinction. Les portraits de M. Vastagh ont des qualités analogues. Tous ces artistes ne sont pas des virtuoses extraordinaires, comme il y en a tant chez nous; leur mérite est autre et peut-être plus difficile à acquérir.

Nous n'avons remarqué qu'un tableau de sainteté, mais il est composé et peint avec une habileté exceptionnelle. Dans sa *Descente du Saint-Esprit*, M. Roskovics s'est visiblement inspiré de Rembrandt, et cela lui a porté bonheur.

Les tableaux d'histoire sont généralement faibles. Après le portrait, c'est dans le genre que les artistes hongrois réussissent le mieux. Nous avons distingué particulièrement une aimable toile de M. Al. Bihari, *Feux croisés*, que l'on dirait sortie de l'École de Dusseldorf; et pourtant, le jeune peintre est élève de M. J.-P. Laurens et habite Paris. L'auteur du beau *Portrait de la princesse Sapieha*, M. Horovitz, expose sous le titre de : *Un nouveau-né*, une scène charmante, d'un sentiment recueilli et peinte dans une gamme violette dont l'harmonie est pénétrante. Il y a enfin beaucoup de talent dans le tableau que M. Baditz a intitulé : *Une faiseuse d'anges* et qui représente une jeune mère en visite chez la nourrice de son enfant et consternée à la vue du pauvre être étiolé. Ce n'est donc pas en France seulement que fleurit l'horrible industrie dont sont victimes tant de « petits Parisiens »! Les *Fondeurs*, de M. Bruck, ont été exposés à l'un de nos Salons et récompensés d'une mention. Enfin, n'oublions pas de citer un joli tableau de M. Herzl, le *Retour du fantassin*, dans le genre des peintures de M. Defregger; le *Printemps*, de M. Liezenmayer, et diverses toiles de MM. Spitzer, Vago, Hollosy et Pataky; ce dernier représente là-bas l'École italienne inspirée par Fortuny. Les paysages sont peu nombreux; nous avons remarqué les ouvrages de MM. Spanyi, G. Keleti qui est en même temps un critique d'art distingué, Meszöly, Tölgyessy, et un excellent animalier : M. Pallik.

Je signalerai enfin les *Étoiles filantes* de M. Zichy, peintre de la cour de Russie. Ce n'est pas une bonne peinture, à beaucoup près, mais l'œuvre est ingénieuse et attachante. Les trois figures aériennes que l'on y voit semblent un grandissement des petits panneaux décoratifs de M. Faléro si souvent reproduits, mais elles leur sont infiniment supérieures au point de vue de la conception. M. Zichy, dont on connaît à Paris certaines compositions qui ont été exposées dans un de nos grands cercles artistiques, est un romantique attardé; il fait de la peinture en littérateur et, comme il arrive presque toujours, la peinture ne lui pardonne pas de servir deux maîtres à la fois.

La Hongrie a perdu dernièrement le plus éminent de ses sculpteurs. A. Huszar, dont on voit à l'Exposition un groupe en marbre, *Vénus et l'Amour*, est mort au mois d'avril dernier, sans avoir pu terminer son œuvre capitale : la statue du grand patriote Deak; elle sera achevée par M. Strobl. Ce monument est donc confié à des mains expérimentées. L'exposition de M. Strobl lui fait le plus grand honneur; elle comprend divers bustes, un *Médaillon du comte Eug.*

Zichy et une belle statue de *Persée*, à laquelle on peut seulement reprocher une analogie trop marquée avec l'œuvre de Benvenuto Cellini. La *Martyre chrétienne*, de M. Loranfi, et le groupe *Marie et Madeleine*, de M. Zala, sont de bonnes et sérieuses sculptures. Nous avons remarqué enfin d'excellents bustes de M. Victor Tilgner, notamment celui du peintre Brozik qui, enlevé avec une dextérité extraordinaire, est d'une ressemblance frappante.

En résumé, pour une nation qui, de son propre aveu, en est à ses débuts, l'Exposition des beaux-arts mérite d'attirer très vivement l'attention. Quand le haut enseignement organisé sur des bases définitives aura eu le temps de former des artistes, les Hongrois prendront certainement une place importante dans l'art moderne.

Nous avons fait une visite à l'Exposition internationale de peinture, qui est ouverte dans le Palais de la Société des beaux-arts; il nous a été agréable de voir que notre pays y était dignement représenté par des œuvres de MM. Lefebvre, Benjamin Constant, Tony Robert-Fleury, Henner et de notre collaborateur Henry Guérard, qui expose, avec une très intéressante peinture, diverses gravures qu'il a faites pour la *Gazette*.

Une remarque à faire avant de passer à l'étude des arts décoratifs en Hongrie, c'est qu'ils sont généralement inspirés de modèles appartenant à l'Orient. Les arts majeurs, au contraire, suivent l'impulsion qui leur vient des contrées occidentales. Les peintres et les sculpteurs vont étudier à Paris, à Rome ou à Munich. L'architecture, représentée par des artistes de grande valeur, tels que MM. N. Ybl, A. Weber, Feszty, Steindl, Haussmann, Skalnitzky, etc., est surtout préoccupée de reproduire les divers styles qui ont régné dans les grandes villes du continent, depuis le gréco-romain jusqu'au rococo, en passant par le roman, le gothique et la Renaissance italienne ou française. Le palais de la Redoute, construit par Feszl, fait exception; l'architecte a prétendu créer un style hongrois; il n'a réussi, nous l'avons dit, qu'à élever un grandiose édifice, où sont amalgamés tous les styles de l'Orient.

L'ornementation des tissus, le costume et l'orfèvrerie indiquent clairement leur origine orientale, et il est bien difficile de faire la part de la nation hongroise dans un système décoratif que l'on retrouve chez tous les peuples voisins. Les modèles vieux hongrois nous montrent, ainsi que la fabrication moderne, ces dessins géométriques, brodés ou tissés, le plus souvent en rouge, qui appartien-

nent à toutes les nations slaves en même temps qu'à la Hongrie; le dessin des animaux et des plantes qui rompent parfois cette



PORTRAIT DE S. A. I. ET R. MARIE-DOROTHÉE, PAR M. VASTAGH.

ornementation vient en droite ligne des Perses. C'est à l'Orient enfin que les Hongrois ont emprunté leurs bijoux de filigrane avec émaux. Si l'on était tenté d'oublier qu'ils sont de souche

asiatique, l'Exposition actuelle le rappellerait à chaque instant.

En outre d'excellentes imitations de broderies et de tapis orientaux, nous avons remarqué de belles tentures brodées d'après des dessins allemands du XVIe siècle, aux vitrines de MM. Ch. Haas et Furth.

Les bijoutiers et les orfèvres sont fort habiles : MM. A. Bachruch et Ezger imitent avec succès les pièces anciennes [1], et leurs bijoux modernes en filigrane sont d'un travail large et sûr; M. Latzko a exposé une jardinière, surtout de table, et des flambeaux avec figures ailées et cariatides en argent ciselé; l'ensemble a grande tournure, quoique un peu lourd.

Dans le meuble, tous les styles sont confondus, mais la sculpture sur bois est faite de main de maître, avec hardiesse et sobriété. Nous citerons au premier rang M. André Thek, à qui l'on doit la belle menuiserie du Pavillon du roi; puis MM. Bernstein, J. Müller, Paal, Csepreghy et Kramer. Quelques pièces riches sont d'un goût douteux — cela se voit autre part qu'à Budapest : ainsi certains fauteuils jumeaux style Louis XIV, soudés au milieu par une sorte de strapontin et de taille inégale, sans doute pour honorer le personnage de marque qu'on invite à s'y asseoir; puis, des sièges Louis XIII, sans bois apparent et dont la robe collante est relevée d'écharpes de velours du plus déplorable effet. Nous avons été attristé d'entendre dire que ces meubles disgracieux étaient construits à la mode de Paris.

La céramique hongroise n'a rien à envier à celle des autres nations; à Hérend, manufacture de l'État, on fabrique de très belles porcelaines peintes ou émaillées, et toutes les poteries d'Orient qu'exposent M. Fischer, M. Zsolnai et plusieurs autres manufacturiers, sont aussi remarquables par l'éclat des couleurs que par l'excellence de la fabrication. Ici comme partout en Europe, on semble oublier parfois, dans le choix des formes et du décor, les règles de la logique : c'est le travers de l'industrie moderne d'enfreindre les bornes de la spécialité en voulant trop prouver qu'elle ne connaît pas d'obstacles.

Après avoir signalé les travaux de ferronnerie de MM. Jungfer, Vago et Arkay et les bronzes de M. Testory, il ne nous reste plus qu'à dire un mot d'une industrie qui appartient en propre à la Hongrie :

1. On sait que la Hongrie possède encore une quantité considérable de pièces d'orfèvrerie ancienne. Voy. à ce sujet l'étude de M. E. Molinier publiée l'an dernier dans la *Gazette* (Exposition rétrospective d'orfèvrerie à Budapest, t. XXX, p. 522).

Raphaël del. Heliog. Dujardin

L'ANNONCIATION

(Dessin du Musée du Louvre)

Gazette des Beaux-Arts Imp. A Clement, Paris

celle des travaux en cuir décoré et de la sellerie de luxe, où MM. Dulcz et Billau nous ont semblé les premiers parmi beaucoup de fabricants d'un incontestable mérite.

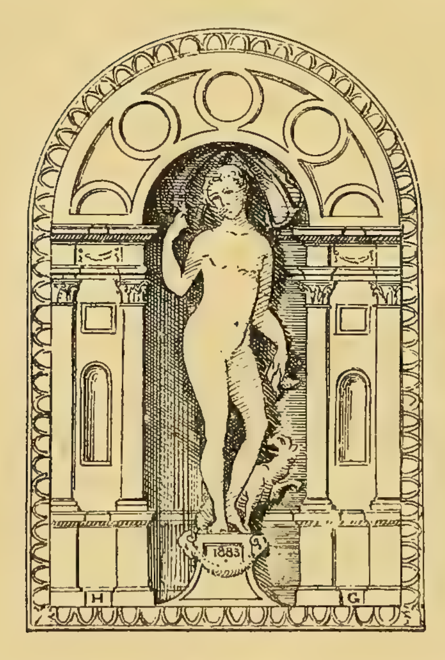
Après cette rapide promenade à travers l'Exposition de Budapest, nous n'avons pas la prétention d'avoir tout vu ni surtout de rapporter un jugement équitable sur les efforts de tout genre qui s'y révèlent; notre but sera atteint si nous avons attiré l'attention sur le vaillant pays qui vient de faire une si brillante entrée dans le concert des grandes nations occidentales. Au train dont elle marche, il est possible d'imaginer ce que sera la Hongrie dans quelques années si, comme nous le souhaitons vivement, les événements politiques ne viennent pas jeter des obstacles à la traverse. Avec sa porte ouverte à la fois sur l'Orient et sur l'Occident, le pays des Magyars occupe en Europe une position exceptionnelle : puisse-t-il prendre un jour le rang qui lui appartient et que la mauvaise fortune lui dispute depuis ses origines!

ALFRED DE LOSTALOT.



BIBLIOGRAPHIE.

ENRICO DI GEYMULLER. *Raffaello Sanzio studiato come architetto, con l'aiuto di nuovi documenti.* Milan, Hoepli, 1884. 1 vol. gr. in-folio, de VII-111 pages, accompagné de 8 planches hors texte et de 70 gravures.



Né avec le génie que l'on sait pour la peinture, universellement vénéré, à trente ans, comme le prince des peintres italiens, Raphaël a mis toute sa gloire, vers la fin de sa courte carrière, à passer pour un architecte consommé. Au moment où, de tous les points de l'Europe, princes, municipalités, corporations religieuses, sollicitent quelque production de son pinceau, il ne songe qu'à chercher des moulures nouvelles, à combiner des arcs et des voûtes, à épurer la base ou le fût d'une colonne. Les lauriers de Bramante lui paraissent inappréciables comparés à ceux qu'il a cueillis lui-même, et c'est à un art, à bien des égards nouveau pour lui, art essentiellement grave et réfléchi, qu'il se consacre avec la généreuse ardeur d'un esprit dédaigneux de sa renommée dans le passé et des triomphes trop faciles.

L'œuvre bâti de Raphaël est assez considérable pour que, dès la première moitié de ce siècle, un architecte-archéologue de mérite, Charles Pontani, l'eût jugé digne d'une publication spéciale, richement illustrée, les *Opere architettoniche di Raffaello Sanzio* (Rome, 1845). Depuis, les idées ont marché, le goût s'est affermi ; l'exploration du précieux recueil de dessins d'architecture de la galerie des Offices a livré des éléments d'information nouveaux : bref, de tous côtés se manifestait le besoin de posséder sur les travaux de Raphaël architecte un ouvrage qui pût servir de

pendant aux publications, tour à tour si brillantes ou si solides, consacrées à Raphaël peintre par MM. Springer, Crowe et Cavalcaselle, Minghetti.

Nul n'était plus universellement désigné pour une telle tâche que notre éminent collaborateur, notre cher et sympathique ami, M. le baron Henri de Geymüller.



COUPOLE DE SAINT-ÉLOI DES ORFÈVRES, A ROME.

(État actuel.)

Ce n'est point aux lecteurs de la *Gazette* qu'il est nécessaire de rappeler tant de titres éclatants. Fort de sa compétence spéciale en matière d'architecture, M. de Geymüller s'est consacré, vingt années durant, à la reconstitution du plus vaste monument religieux que nous ait légué la Renaissance, Saint-Pierre de Rome; ses incessantes investigations dans les bibliothèques, les archives et les musées de

l'Europe entière lui ont permis de restituer, soit au moyen de dessins, soit au moyen de textes, la série des projets auxquels ce temple par excellence de la chrétienté a donné lieu avant d'aboutir à sa forme actuelle. Ses *Projets primitifs pour la basilique de Saint-Pierre de Rome par Bramante, Raphaël Sanzio, Fra Giocondo, les San Gallo* (Paris, Baudry, 1875-1880) dureront autant que la création de Jules II elle-même, dont ils forment l'érudit et vivant commentaire. Ces études ont tout naturellement amené M. de Geymüller à s'occuper de la biographie des principaux architectes de Saint-Pierre. On connaît ses beaux travaux sur Bramante, travaux auxquels il a préludé par une notice publiée ici même, en collaboration avec M. Courajod, en 1874. Fra Giocondo, à son tour, a fourni la matière d'une précieuse plaquette imprimée « per nozze » : *Cento disegni di architettura, d'ornato e di figure di Fra Giovanni Giocondo* (Paris, Baudry, 1882). Enfin, en ce moment même, la Société nationale des antiquaires de France imprime l'important mémoire de M. de Geymüller sur d'autres directeurs des travaux de Saint-Pierre, les San Gallo.

Et à cette occasion, que notre savant collaborateur me permette de lui dire que je le trouve parfois bien sévère pour les deux fondateurs de cette dynastie d'architectes célèbres, Giuliano et Antonio le Vieux, à qui nous devons les deux chefs-d'œuvre de rythme et d'harmonie appelés la *Madonna delle Carceri* et la *Madonna di San Biagio*.

Pour compléter la biographie des maîtres attachés au Saint Pierre de Jules II et de Léon X, il ne restait qu'à s'occuper de Raphaël. L'auteur du présent compte rendu se félicite d'avoir décidé M. de Geymüller à consacrer une étude spéciale aux ouvrages d'architecture du Sanzio. Lorsque je publiai, en 1880, la première édition de mon *Raphaël*, M. de Geymüller voulut bien se charger de rédiger à mon intention une notice des plus nourries et des plus vivantes, dont le chapitre intitulé : Raphaël architecte, forme le résumé.

C'est cette esquisse qui, remaniée, développée, complétée, est devenue l'imposant in-folio publié avec le luxe le plus intelligent par l'infatigable éditeur milanais, Ulrich Hoepli.

Ce que l'amour le plus chaud pour son héros, la compétence la plus sérieuse, le goût le plus fin, peuvent mettre de séduction dans un livre d'érudition, M. de Geymüller l'a prodigué à pleines mains dans le présent volume. Il résout les problèmes les plus ardus par une patience inépuisable et une sympathie véritablement touchante, qui lui permettent de pénétrer, sans effort apparent, dans l'intelligence des textes et dans l'intimité des personnages. Essayons de dégager du moins, dans cette trop rapide analyse, quelques-unes des vérités que M. de Geymüller a irrévocablement conquises pour la science.

Le goût de Raphaël pour l'architecture remonte au séjour même d'Urbin. Son père, Giovanni Santi, lui avait appris à vénérer la mémoire de l'architecte du merveilleux palais des Montefeltro :

> ... Lucian Lauranna huomo excellente
> Che il nome vive benche morte el cuopra.

Aussi, dès ses premiers essais, dans les dessins encore si enfantins composés soit à Venise, soit dans d'autres collections, notamment dans une esquisse du Musée Wicar, décrite ici même par M. Gonse, Raphaël s'est-il appliqué à crayonner la silhouette d'un monument dont la pureté et la légèreté des profils, la décoration

pleine de morbidesse, annoncent Bramante, le grand enchanteur. M. de Geymüller ne s'est pas trompé, en effet, en représentant Luciano da Laurana comme le trait d'union entre le style de Brunellesco et le style bramantesque. A cet égard, Raphaël a été le disciple de l'architecte dalmate autant que Bramante lui-même. Un autre artiste d'Urbin, l'éminent peintre Fra Carnevale, a également influencé le fils de Giovanni Santi. Dans la *Vierge au baldaquin*, celui-ci s'est inspiré de la *Santa conversazione*, le chef-d'œuvre de Fra Carnevale, aujourd'hui conservé au Musée de Brera : les fonds des deux tableaux, avec leurs pilastres et leurs voûtes à caissons, offrent d'incontestables analogies.

Jusqu'à son départ pour Pérouse, les monuments d'Urbin, auxquels il faut ajouter ceux de Gubbio, ne donnèrent toutefois lieu, chez Raphaël, qu'à de simples impressions, non à des études suivies et réfléchies. Mais comment calculer d'avance la portée de la note la plus légère mise dans cette âme vibrante qui, comme un sol généreux, n'accueille aucune semence sans la faire fructifier au décuple et au centuple !

A Pérouse et à Città di Castello, Raphaël fait un pas de plus : s'il ne construit pas encore en briques et en moellons, il peint du moins des édifices qui n'auraient rien perdu à être traduits en architecture. On connaît le charmant petit temple représenté au fond du *Sposalizio*. La planche jointe à la présente notice nous montre, d'après le dessin du Louvre, l'élégant portique que Raphaël a donné pour cadre à l'*Annonciation*. Un autre motif, d'un style aussi ferme qu'aisé, orne la *Présentation au Temple*, figurée, avec l'*Annonciation*, sur la prédelle du *Couronnement de la Vierge*, à la pinacothèque du Vatican.

Un peu plus tard prend naissance l'architecture, si ample et si noble, qui forme le fond de la *Réception d'Aeneas Sylvius par le pape Eugène IV*, dans la collection du duc de Devonshire. La *Gazette* consacrera prochainement à ce beau dessin une étude spéciale qui, je l'espère, mettra fin aux doutes que son authenticité a inspirés à M. de Geymüller.

Le séjour à Florence est marqué par un arrêt absolu des études d'architecture. Raphaël, renonçant à la mise en scène, aux ornements pittoresques de l'École ombrienne, ne songe plus, d'une part, qu'à approfondir les secrets de la forme humaine, de l'autre à peindre en plein air. Tout au plus peut-on citer, de loin en loin, un trône aux formes élégantes (*Sainte famille de saint Antoine de Pérouse; Madone de Blenheim*). La *Vierge au baldaquin* est la seule composition à laquelle l'artiste ait donné un fond d'architecture.

Il est assez surprenant que ce soit précisément après une si longue interruption que Raphaël se révèle à nous comme un constructeur de profession. M. de Geymüller est disposé à admettre que ses débuts en ce genre ont suivi de très près son établissement à Rome, en 1508. Comment, en effet, expliquer autrement qu'en 1514, après la mort de Bramante, Léon X n'ait pas hésité à lui confier la tâche colossale de la réédification de Saint-Pierre? Les travaux dirigés par Raphaël pendant cette première période seraient la construction de l'église Saint-Éloi des Orfèvres et celle des différentes parties de la Farnésine.

Malgré ma déférence pour l'opinion d'un juge aussi autorisé que M. de Geymüller, je crois que, vis-à-vis de ces deux groupes d'édifices, la paternité de Raphaël n'est pas absolument démontrée. Et tout d'abord, en ce qui concerne la fameuse coupole de l'église Saint-Éloi, il est certain qu'elle n'était pas encore achevée en 1526,

c'est-à-dire six ans après la mort de Raphaël. Celui-ci aurait-il laissé un projet qui aurait été exécuté sous la direction de Balthazar Peruzzi? Cette ingénieuse hypothèse de notre auteur permettrait de concilier l'assertion de Salluste Peruzzi, fils de Balthazar, au dire duquel l'église serait l'œuvre de Raphaël, et celle d'Aristote da San Gallo, qui en attribue la paternité à Balthazar Peruzzi. Je serai plus réservé encore en ce qui touche l'attribution à Raphaël de la construction de la Farnésine. Les arguments de M. de Geymüller, quelque ingénieux qu'ils soient, ne sauraient aller contre l'autorité de ce passage de Vasari : « Molto più (onore) gliene diede (à Balthazar Peruzzi) il modello del palazzo d'Agostino Ghigi. » Que Vasari se soit trompé sur des faits anciens, rien de plus naturel. Mais ici il s'agit d'un événement en quelque sorte contemporain, sur lequel le biographe a dû tenir ses informations des élèves mêmes de Raphaël. De simples présomptions, des considérations tirées du style sont impuissantes à infirmer un tel témoignage, et c'est engager la critique historique dans la voie la plus périlleuse que de lui demander de pareils tours de force.

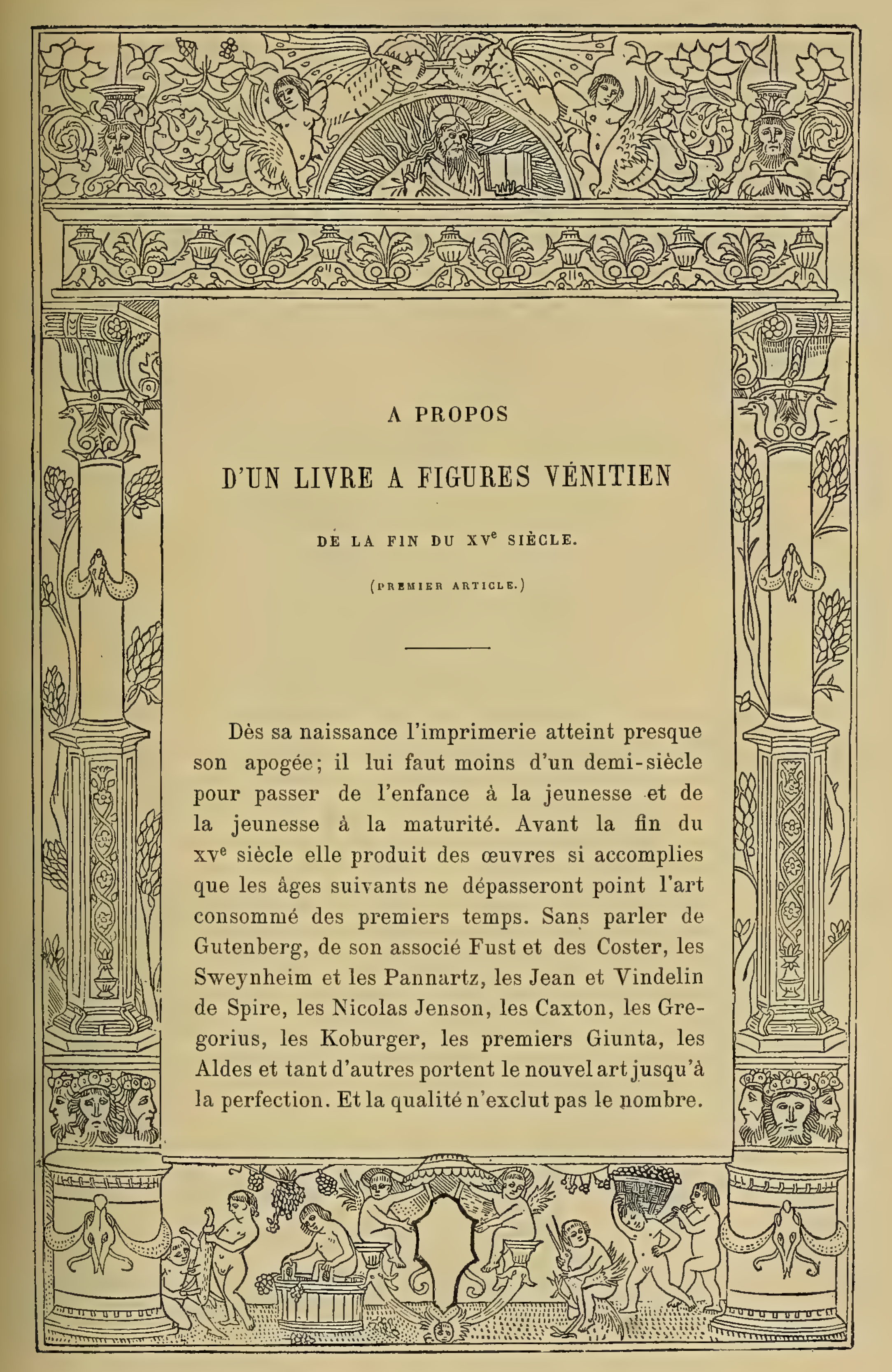
La place me fait défaut pour analyser le reste du volume de M. de Geymüller, pour signaler les nombreuses et importantes contributions qu'il apporte, tant à l'histoire même de Raphaël qu'à celle de l'art de bâtir pendant la Renaissance. Il me faudrait encore examiner la direction imprimée aux travaux de Saint-Pierre, passer en revue la construction de la chapelle Chigi à Sainte-Marie du Peuple, de la villa Madame où resplendit, « plus sublime qu'ailleurs, le génie architectonique du maître », et enfin des divers palais élevés soit à Rome, soit à Florence... Puisse du moins cette rapide mention de tant de merveilles engager le lecteur à étudier par lui-même la nouvelle publication de M. de Geymüller! Il y trouvera les informations les plus riches sur une partie trop peu connue de l'œuvre du Sanzio, et, ce qui ajoute encore à son prix, un enthousiasme communicatif pour le grand artiste et pour la grande époque.

E. M.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET FILS.



A PROPOS

D'UN LIVRE A FIGURES VÉNITIEN

DE LA FIN DU XVe SIÈCLE.

(PREMIER ARTICLE.)

Dès sa naissance l'imprimerie atteint presque son apogée; il lui faut moins d'un demi-siècle pour passer de l'enfance à la jeunesse et de la jeunesse à la maturité. Avant la fin du xve siècle elle produit des œuvres si accomplies que les âges suivants ne dépasseront point l'art consommé des premiers temps. Sans parler de Gutenberg, de son associé Fust et des Coster, les Sweynheim et les Pannartz, les Jean et Vindelin de Spire, les Nicolas Jenson, les Caxton, les Gregorius, les Koburger, les premiers Giunta, les Aldes et tant d'autres portent le nouvel art jusqu'à la perfection. Et la qualité n'exclut pas le nombre.

Partout on imprime, on débite, on exporte, on importe; sortis de Mayence et de Strasbourg, les maîtres ouvriers se répandent dans toute l'Europe, enseignant leurs procédés et formant des élèves. Louis XI appelle à Paris trois d'entre eux, Ulric Gering, Martin Krantz et Michel Freyberger; d'autres s'établissent à Rome, à l'ombre du Vatican; d'autres à Venise, à Florence, à Milan; d'autres enfin à l'extrémité de la péninsule espagnole, en pleine Andalousie. Un vaste réseau d'actifs imprimeurs couvre tout l'Occident; ils forment comme une sorte de franc-maçonnerie savante, unie et solidarisée par de



LETTRE N.

Tirée des *Postilles de Nicolas de Lyra.* (Venise, O. Scotto, 1489.)

perpétuels rapports; ils s'associent, s'envoient leurs livres, trafiquent et échangent, correspondent sans cesse, se prêtent les bois de leurs gravures, se contrefont et se pillent quelquefois. On est tout étonné de retrouver dans tel ou tel ouvrage paru en Italie des estampes qu'on a déjà rencontrées dans un exemplaire allemand [1], de suivre les mêmes bois, jusqu'à leur extrême décrépitude, à travers une infinie variété d'éditions dues aux imprimeurs les plus différents.

Le mouvement de la Renaissance secondait cette infatigable activité des nobles artisans et était secondé par elle. On voulait apprendre tout en même temps; une étonnante avidité de lecture

1. Ainsi, pour ne citer qu'un exemple, les bois d'un *Virgile*, publié à Strasbourg en 1502, par Grüninger, reparaissent dans une édition imprimée à Venise en 1522, par Gregorius de Gregoriis, pour Luc-Antonio Giunta. Ces bois allemands font un étrange effet au milieu d'un livre italien.

consumait les esprits; on lisait, un peu à l'aventure, sans choix ni discernement. Une édition des *Colloques* d'Érasme, tirée à Paris, à vingt-quatre mille exemplaires par Simon de Colines, est enlevée en quelques semaines et on la détruit tellement à force de la lire que le curieux Renouard n'en connaissait que deux exemplaires, et encore étaient-ils mutilés.

Venise, la fastueuse et savante Venise, où les Bellini peignent pendant que les Alde impriment, est un de ces foyers d'ardentes



LETTRE N.

Tirée des *Postilles de Nicolas de Lyra.* (Venise, O. Scotto, 1489.)

études et d'incessantes publications. Là fleurissent à la fois les imprimeurs venus du dehors et ceux de la cité, les rudes noms germains et les noms italiens aux molles désinences. Dans le camp allemand, Jean et Vindelin de Spire, qui en 1469 importent l'imprimerie à Venise, Johannes de Colonia, Erhardt Ratoldt, Christoph Waldarfer, Renner de Hailbrun, Walch et autres; du côté des Italiens, Bartholomeus de Crémone, Philippe di Pietro, Matheo Capcasa, les frères Gregorius, Bernardinus Benali et la grande famille des Alde Manuce. Il ne faut point oublier le glorieux Français, Nicolas Jenson, directeur de la Monnaie de Tours, qui, envoyé par Louis XI à Mayence pour y surprendre les secrets du nouvel art,

alla s'établir à Venise[1] au lieu de revenir en France, y conquit le premier rang et fut créé *comes palatinus* par Sixte IV.

Dans les trente dernières années du xv[e] siècle, cette légion d'imprimeurs, qui établissent près de deux cents officines, vulgarise les grands italiens, Dante, Pétrarque, Boccace et donne les éditions princeps des classiques latins; en 1494 Alde de Manuce fond les premiers caractères grecs et inaugure par une édition du divin Platon la série de ces classiques revus et corrigés par les réfugiés de Constantinople.

Un des livres sortis le plus fréquemment des presses vénitiennes est un petit in-4° en langue italienne, composé de méditations sur la Passion du Christ, dont le fond est emprunté à saint Bonaventure, à Nicolas de Lyra et *altri doctori et predicatori approbati*.

Ce sont surtout les *Méditations de la vie du Christ* de saint Bonaventure que le compilateur italien a mises à contribution. Cette préférence s'explique du reste par l'éclatante renommée du docteur séraphique, le protégé de saint François d'Assise. La tradition rapporte que, menacé de mort dans son enfance, il avait dû la vie à l'intercession de saint François imploré par sa pieuse mère Marie de Bitelli. Avant de s'endormir dans le Seigneur, le grand saint voulut revoir l'enfant qu'il avait sauvé. « Rempli alors d'une sorte d'extase prophétique, et entrevoyant dans l'avenir les grands services que ce faible enfant rendrait à l'Église et la gloire qu'en retirerait son ordre, il s'écria : *O buena ventura!* O l'admirable destinée! O la bonne aventure! Et depuis lors Jean de Fidenza ne fut plus nommé que Jean Bonaventure[2]. » Pour acquitter le vœu de sa mère, Bonaventure s'enrôle à vingt-deux ans dans l'ordre des Franciscains; attiré par la réputation européenne de l'université de Paris, il y suit pendant trois ans, avec saint Thomas d'Aquin, les leçons d'Alexandre de Hallès, le docteur irréfragable, et devint bientôt lui-même un maître écouté. Par humilité il ne veut recevoir le bonnet de docteur qu'après saint Thomas d'Aquin, son plus illustre

1. Venise, d'ailleurs, respectait et honorait tout particulièrement les manuscrits et les livres; elle considérait comme son plus précieux trésor les fameuses collections de manuscrits léguées à elle par Pétrarque et par le cardinal Bessarion. Elle fit ériger pour les conserver la Libreria Vecchia, un des plus beaux modèles de l'architecture du xvi[e] siècle. Le titre de bibliothécaire de la *Marciana* était recherché par les plus illustres patriciens vénitiens. Trois bibliothécaires furent nommés doges (Voy. *Venise*, de M. Yriarte).

2. Voy. les *Méditations de la vie du Christ* par S. Bonaventure, traduites en français par M. Henry de Riancey. Paris 1881.

rival et son plus cher ami. L'un et l'autre étaient admis à la table de saint Louis, et Bonaventure écrivait pour une des filles du roi son *Traité du gouvernement de l'âme*. Appelé au généralat de l'ordre des Franciscains, vivant tantôt dans la retraite, tantôt dans l'éclat des missions apostoliques, contribuant à l'élection de Clément IV, promu, malgré lui, cardinal et évêque d'Albano par Grégoire X, le docteur séraphique trouve le temps d'écrire un nombre considérable



LA RÉSURRECTION DE LAZARE.

Gravure tirée des *Méditations sur la Passion.* (Matheo da Parma et Benali, S. D.)

d'ouvrages, parmi lesquels les *Méditations de la vie du Christ*, composées pour une religieuse de Sainte-Claire, qu'on croit être sainte Élisabeth, sœur du roi, et les *Louanges de la bienheureuse Vierge Marie*, imitées en vers par le grand Corneille [1] (1665).

Au concile de Lyon, ouvert en mai 1274, saint Bonaventure

1. Il n'est point sûr que ces *Louanges de la sainte Vierge* soient de saint Bonaventure : « Plusieurs, dit Corneille, doutent si cette pièce est de lui, et je ne suis pas assez savant en son caractère pour en juger. Elle n'a pas l'élévation d'un docteur de l'Église, mais elle a la simplicité d'un saint et sent assez le zèle de son siècle. »

siège à la droite du pape. Cinq cents évêques, soixante-dix abbés et plus de mille autres prélats s'étaient réunis dans l'église primatiale de Saint-Jean pour tenter une entreprise difficile, la conciliation des schismatiques grecs et de l'Église latine. On put croire un instant que la concorde était rétablie : les négociations habilement conduites par Bonaventure, dont les ambassadeurs de l'empereur Michel Paléologue vantaient la douceur et la science, aboutirent à un résultat qui semblait décisif. Montant dans la chaire de Saint-Jean, le savant franciscain célébra l'union des deux Églises en une magnifique harangue sur ce texte de Baruch : « Lève-toi, Jérusalem ! Monte sur les hauteurs, regarde à l'orient et vois tes enfants rassemblés depuis le levant jusqu'au couchant. » Épuisé par les fatigues de ce concile dont il était l'âme, il survécut peu à son triomphe. Il fut enlevé par une courte maladie à l'âge de cinquante-trois ans. Deux siècles après, sa canonisation était sollicitée par l'empereur Frédéric III, par Louis XI, par Mathias Corvin, par Ferdinand de Sicile, par le doge de Venise et autres souverains. Après une enquête solennelle, suivie de trois jours de jeûne, le pape Sixte IV fit inscrire Bonaventure au nombre des saints [1].

Tant d'honneurs accordés à la mémoire de Bonaventure, vers la fin du xve siècle, devaient signaler son nom, entre tous ceux de la scolastique, à l'attention des fidèles. Aussi voit-on dès les premiers temps de l'imprimerie les presses occupées à populariser ses œuvres. Les *Méditations* seules, abrégées par le compilateur vénitien, sont publiées au moins dix-neuf fois de 1480 à 1517, à Milan, à Florence et surtout à Venise.

Sept de ces éditions sont données de 1489 à 1494 par Matheo Capcasa [2] ou di Codecha [3] da Parma, établi à Venise.

1. Sixte-Quint, par sa bulle *Triumphantis Hierusalem*, rangea saint Bonaventure au nombre des docteurs (1587) et créa près de l'église des Douze-Apôtres un collège où l'on devait enseigner exclusivement la théologie de l'illustre franciscain.

2. Dans ses *Memorie degli scrittori et letterati parmigiani*, t. III, p. XL, Affò dit : « Matheo Capcasa eut le courage d'ouvrir une imprimerie à Venise, malgré le grand nombre d'artistes déjà rassemblés dans cette cité. Nous l'y trouvons livré à un travail assidu de 1482 à 1495 ; tantôt imprimant seul, tantôt en société, uni soit avec Bernardino Pino da Como, soit avec Bernardino Benalio da Bergamo. » Affò ajoute que les premiers éditeurs de Venise, entre autres Luc-Antonio Giunta le Florentin et Ott. Scotto firent souvent appel aux presses de Capcasa et qu'on doit à cet imprimeur les éditions toscanes *di purissima antica lingua ricercatissima.*

3. Malgré la différence de ces noms de Capcasa et de Codecha, le second n'est que l'altération vénitienne du premier.

Elles sont toutes, à quelques détails près, semblables pour le texte et ornées des mêmes bois. Une seule de ces éditions se distingue nettement des autres par la qualité supérieure et l'exécution plus soignée des vignettes. Elle ne porte aucune date, mais comme elle est donnée par Matheo da Parma et Bernardino Benali réunis, et qu'on sait que l'association de ces deux imprimeurs[1] commença dans les derniers mois de 1490 et finit en 1491[2], cette édition doit être



LA FLAGELLATION.

Gravure tirée des *Méditations sur la Passion.* (Matheo da Parma et Benali, S. D.)

de l'année 1491. C'est d'ailleurs la date que lui assigne Affò, le seul qui la cite, en ces termes : « In-4° con figure intagliate in legno a puri contorni di buona maniera ». Elle est d'une extrême rareté :

1. Ils publièrent pendant cette courte collaboration un *Divi Bernardi doctoris clarissimi et abbatis clarevalensis...* (décembre 1490), un *Perse* et une édition illustrée de la *Divine comédie.*

2. Voyez le *Dictionnaire bibliographique choisi du XVe siècle* par la Serna Santander, première partie (Bruxelles 1805), p. 196, où il est dit que Benali imprima de 1484 à 1500, et qu'il fut l'associé de Capcasa en 1491.

nous n'en avons rencontré qu'un exemplaire, malgré nos minutieuses recherches dans les bibliothèques publiques et dans certaines collections privées. C'est cette édition que nous allons décrire.

Elle comprend 34 pages à 41 lignes (enregistrées *a*8, *b*6, *c*6, *d*8, *e*6) en caractères latins, sans initiales, et a pour titre :

Incominciano le deuote meditatione sopra la passione del nostro signore cauate et fũdate originalmẽte sopra sancto Bonauẽtura cardinale del ordĩe minore sopra Nicolao de Lira : etiamdio sopra altri doctori et predicatori approbati. A la fin, dix vers répartis en deux colonnes, sur la faute de nos premiers pères, sur la douloureuse expiation de cette faute et cette souscription : *Finisse le meditatione del nostro signore impresse in Venetia per Bernardino di Benali et Matheo da Parma. A honore de lo omnipotente Dio. E della gloriosa Virgine Maria. Amen.*

Les méditations qui composent ce livre sont les suivantes :

Jésus-Christ à Béthanie, annonçant sa prochaine Passion.

Méditation sur l'humble entrée de Notre-Seigneur à Jerusalem, et comment il montra une très grande humilité.

Méditation du retour de Notre-Seigneur Jésus à Jérusalem après le jour des Rameaux.

Méditation comment Notre-Seigneur Jésus fit la cène avec ses disciples et du lavement des pieds. Et de l'institution du Sacrement.

Du sermon que fit Jésus à ses disciples après la cène.

Méditation comment Notre-Seigneur alla au jardin pour faire une oraison à son Père céleste.

Méditation comment Notre-Seigneur fut pris et de la Passion qu'il supporta jusqu'à l'heure de prime.

Méditation comment Notre-Seigneur fut présenté à Pilate et de la Passion qu'il souffrit jusqu'à l'heure de tierce.

Méditation comment Notre-Seigneur fut battu et flagellé à la colonne.

Méditation comment Notre-Seigneur Jésus couronné fut montré au peuple et de la sentence donnée par Pilate et de la Passion qu'il souffrit depuis l'heure de tierce jusqu'à l'heure de sexte.

Méditation comment Notre-Seigneur Jésus porta la croix et comment il fut conduit au mont Calvaire pour être placé sur le bois de la croix; et des choses qui arrivèrent dans le chemin.

Méditation de la cruelle crucifixion de Notre-Seigneur Jésus faite sur le mont Calvaire.

Méditation comment la croix fut dressée en l'air et des sept flammes d'amour qui sortirent de la fournaise de l'aimant Jésus placé sur le bois de la croix.

Méditation du gemissement de la Vierge Marie et du disciple chéri ensemble

avec les deux Marie; et de la troisième flamme sortie de l'ardente fournaise de l'aimant Jésus.

Méditation de l'obscurcissement du soleil vers l'heure de none et de la quatrième flamme sortant du cœur de l'aimant Jésus.

Méditation de la cinquième et de la sixième flamme sortie de la fournaise de l'aimant Jésus, c'est-à-dire sitio *et* consummatum est.

Méditation sur le dernier soupir de Notre-Seigneur Jésus et des choses qui arrivèrent à l'heure de sa mort.



LE COURONNEMENT D'ÉPINES.

Gravure tirée des *Méditations sur la Passion.* (Matheo da Parma et Benali, S. D.)

Méditation de ce qui arriva après la mort de Jésus et du gémissement de Marie avec les autres Marie quand le Christ fut mort et quand elles l'enlevèrent de la croix.

Méditation comment les disciples retournèrent à la mère de Jesus.

Méditation comment les Juifs placèrent un gardien au sépulcre. Et comment son âme descendit aux limbes et comment il délivra son peuple.

Méditation comment les Marie allèrent au sépulcre et comment elles trouvèrent que Notre-Seigneur était ressuscite.

Le rédacteur italien suit d'assez près son principal auteur, saint

Bonaventure; il semble s'être inspiré de ces paroles du texte qu'il abrège : « Afin que les actions de Notre-Seigneur Jésus-Christ fassent plus d'impression sur vous, je les raconterai comme si elles s'étaient passées de la manière qu'on le peut représenter par l'imagination, car nous pouvons ainsi méditer l'Écriture même, pourvu que nous n'y ajoutions rien de contraire à la vérité, à la foi et aux bonnes œuvres. » Il a su, tout en réduisant l'original aux proportions d'un manuel portatif de prières [1], conserver avec une intelligente fidélité l'onction pénétrante, l'insinuante familiarité et le ton mystique du saint auteur; il reproduit souvent des phrases entières du texte latin et, s'il les accompagne de certaines réflexions tirées de Bonaventure, il leur communique un accent d'amour plus chaleureux, presque sensuel, surtout lorsqu'il s'agit de la *Maddalena innamorata.* La Vierge même n'échappe pas à ces licences d'expressions, et il est question *del ventricello dell' amorosa Vergine incarnato*. Jésus aussi, *Missere Jesu*, se prête avec quelque complaisance aux tendresses, trop terrestres peut-être, dont il est entouré. Qu'on n'aille pas croire que ces chaudes exagérations de langage nuisent en rien à la sincère dévotion du traducteur; un ton d'ardente piété règne à travers tout le livre, bien fait dans sa simplicité pour entretenir et stimuler la ferveur d'une âme chrétienne. Saint Bonaventure, ce Fénelon de la scolastique, dont Gerson vantait l'excellente théologie, n'eût pas renié son naïf abréviateur [2].

Le texte des *Devote Meditatione* est orné de quatorze gravures sur bois qui représentent :

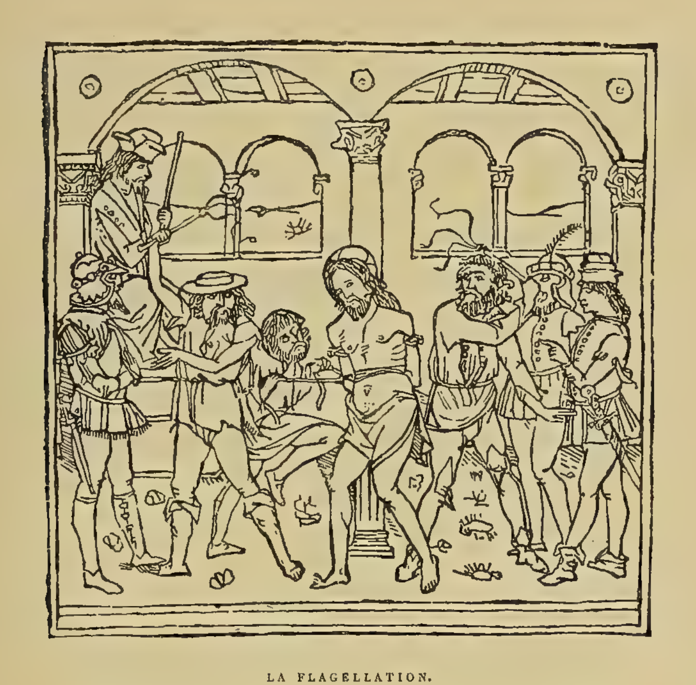
1° La *Résurrection de Lazare* (*a* 1);

1. L'abréviateur italien laisse de côté tout ce qui dans saint Bonaventure est antérieur à la Passion du Christ, c'est-à-dire les trois quarts du livre. Dans les méditations sur la Passion même, il retranche sans pitié les considérations un peu longues, d'ailleurs, du saint auteur sur chacun des incidents du martyre.

2. Quant à Nicolas de Lyra et autres docteurs, ils n'ont fourni qu'un contingent insignifiant. Nicolas de Lyra (1270-1340), est d'ailleurs un des théologiens les plus estimés de son temps. Né à Lyre, bourg situé près d'Évreux, il fut reçu docteur en théologie à l'université de Paris où il professa bientôt avec succès, devint provincial de l'ordre des Cordeliers pour la Bourgogne, et fut désigné en 1325 par Jeanne, reine de France, comme un de ses exécuteurs testamentaires. Son principal ouvrage, *Postillæ perpetuæ, sive brevia commentaria in universa Biblia*, fut imprimé à la fin du xve siècle une vingtaine de fois. On a un témoignage de l'enthousiasme que provoqua son vaste savoir dans ce pitoyable distique d'un contemporain :

Si Lyra non lyrasset
Totus mundus delirasset.

2° L'*Entrée à Jérusalem* (verso *a* 2);
3° La *Cène* (*a* 5);
4° Le *Jardin des Oliviers* (verso *b* 1);
5° Le *Baiser de Judas* (verso *b* 3);
6° Le *Christ devant Pilate* (*c* 1);
7° La *Flagellation* (verso *c* 3);
8° Le *Couronnement d'épines* (*c* 5);
9° Le *Portement de croix* (*d* 1);



LA FLAGELLATION.

Gravure tirée des *Méditations* de Matheo da Parma, datées 1489.)

10° Le *Christ en croix entre les deux larrons* (verso *d* 3);
11° Le *Crucifiement* (*d* 4);
12° La *Pieta* (verso *e* 3);
13° La *Mise au Tombeau* (verso *e* 3);
14° La *Résurrection* (verso *eb*).

Ces vignettes, entourées tantôt d'un simple cadre à deux filets, tantôt d'un double cadre à deux filets, occupent toute la largeur de la page et ont une dimension d'environ 105 millimètres de largeur sur 102 environ de hauteur, sauf trois d'entre elles, la petite *Crucifixion* (verso de la page *d* 3), la *Pieta* (verso *e* 1) et la *Mise au tombeau* (verso *e* 3), qui n'excèdent guère 45 ou 50 millimètres.

Tous ces bois, sentant l'École des Bellini non sans quelque influence mantegnesque, sont remarquables par un soin délicat qu'on relève rarement dans les illustrations contemporaines de ce genre. Malgré l'exiguïté du format, l'ordonnance aisée des scènes, le dessin souple des figures, la grâce savante des mouvements, l'instinct des combinaisons ornementales leur méritent une place à part. Les têtes, pleines de caractère, expriment éloquemment les sentiments qui animent les acteurs; les draperies, simples et belles, tombent en plis faciles et élégants; le décor surtout, formé de paysages ou de détails d'architecture dans le pur style de la Renaissance, est toujours en parfaite harmonie avec le sujet représenté, et permet un heureux agencement des figures et des fonds. Les motifs d'architecture où, comme dans beaucoup de bois vénitiens de l'époque, l'arcature joue un rôle prépondérant, sont choisis avec une rare sûreté de goût et produisent, sans effort, l'effet le plus pittoresque. Il est évident que le dessins de ces bois ont été exécutés par un artiste de premier ordre; le tailleur en bois, n'a pas, si l'on songe aux moyens limités de son interprétation, trop altéré la composition originale; la taille est fine et nette, au simple trait indiquant seulement les contours selon la mode vénitienne, sans aucun emploi des ombres; le tirage est soigné. En somme ces bois sont de beaucoup supérieurs aux vignettes contemporaines les plus estimées, et égalent celles de la Bible de Mallermi et du Boccace de Venise de 1492.

La même main et le même esprit se reconnaissent sans hésitation dans la gravure de *Thésée et le Minotaure* qui forme le titre du *Plutarque* imprimé à Venise par Giovanni Ragazo de Monteferrato, cette même année 1491[1]; et dans les *Postilles* de Nicolas de Lyra (Venise, Ottoviano Scotto, 1489) dont deux lettres initiales[2] montrent saint Jérôme dans sa cellule et l'auteur lisant.

Cette édition, répétons-le, est très supérieure à toutes celles des

1. Quatre ans plus tard cette gravure reparaît à Forli dans un livre de l'imprimeur Hieronimo Medesano, où elle ne figure qu'à titre d'ornement sans aucun rapport avec le texte. (Voy. Lippmann *Der italienische Holzschnitt*, p. 59.) Un an après, en 1496, nous la retrouvons dans le *Plutarque* de Augustino de Zani de Portese, avec la même élégante bordure à fond noir, formée de petits génies musiciens, de dauphins, de vases d'où s'échappent des colonnes de rinceaux, de médaillons et de sirènes; bordure empruntée à un *Pétrarque* vénitien de Piero Veronese (1491) où elle encadre le Triomphe de la divinité et celui du Temps. (Bibl. nat. Rés. Y 3892.)

2. Reproduites aux pages 274 et 275 de cette étude.

Devote Meditatione [1]. Les autres éditions de Capcasa seul ou de ses confrères vénitiens sont d'une exécution beaucoup moins soignée. Le premier type de cette série est le petit in-4°, qui se termine ainsi : *Finisse le meditatione del nostro signore Iesu Christo con li misterii*



THÉSÉE ET LE MINOTAURE.

Gravure tirée d'un *Plutarque*, imprimé à Venise. (Giovanni Ragazo de Monteferrato, 1491.)

posti in figura impresse in Venitia per Matheo di co de cha da Parma del. MCCCC LXXXIX adi XXVII de Februario. Au dessous de cette indication, la marque typographique de Matheo : un rectangle à fond noir encadrant dans sa partie inférieure un cercle divisé en deux sections, la supérieure contenant les lettres majuscules M C séparées par un

1. Disons cependant que dans plus d'un cas l'auteur des gravures de l'édition sans date s'est inspiré des bois d'une édition antérieure datée de 1489. L'analogie la plus frappante existe entre les *Flagellations* de ces deux livres.

rayon vertical, l'inférieure, une maisonnette et la majuscule P; la sécante est coupée hors du cercle par deux lignes horizontales d'inégale longueur qui forment avec elle une croix de Lorraine. Selon l'usage des imprimeurs de ces temps, qui traduisaient volontiers leur nom en rébus, la maisonnette (*casa*) figure évidemment la dernière partie du mot Capcasa; les trois majuscules et cette maisonnette signifiant Matheo Capcasa Parmensis. Cette édition, en caractères romains, contient trente-quatre pages registrées *a b c d e* à 40 lignes par page. Elle est illustrée de onze gravures d'environ 80 millimètres sur 75; les sujets des gravures sont les mêmes que dans l'exemplaire auquel nous assignons la date de 1491.

Pourquoi l'exemplaire de 1491 ne se borne-t-il pas à reproduire les vignettes de 1489, déjà répétées par une édition de 1490? Pourquoi les éditions immédiatement postérieures à 1491, celles de 1492, au nombre de trois [1], et de 1494, toutes les quatre données par Matheo, emploient-elles les bois de 1489 au lieu de préférer les vignettes de 1491 [2] ?

C'est là un problème bibliographique dont la solution est difficile. On peut croire que l'édition de 1491, vendue plus cher peut-être, s'adressait à un public d'élite; que Benali devenu l'associé de Capcasa, mécontent des bois de 1489 et 1490, voulut attacher son nom à une publication plus artistique [3]; enfin que Capcasa, resté seul, crut devoir ne se servir pour ces éditions courantes que des bois primitifs.

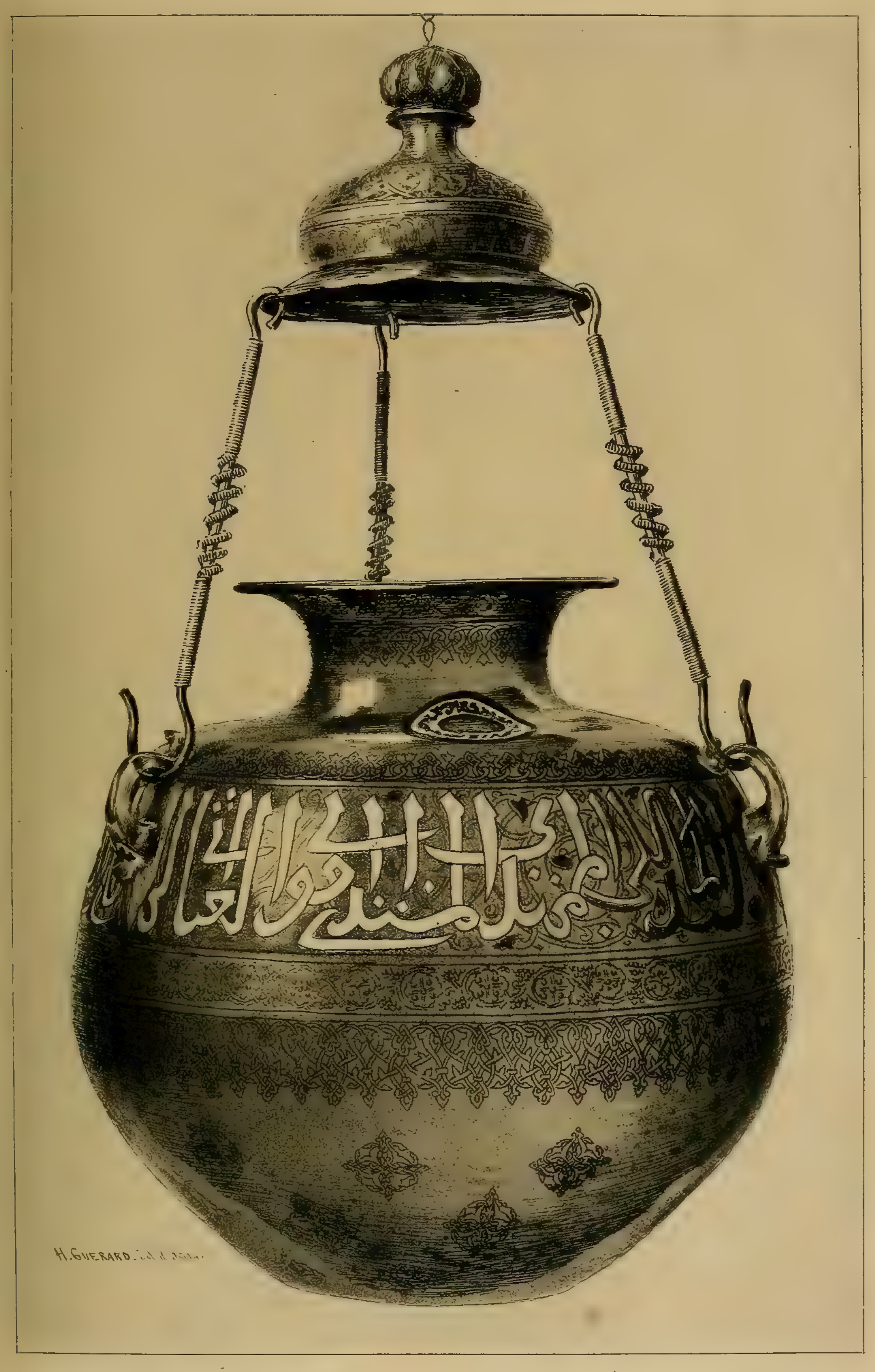
DUC DE RIVOLI.

(La fin prochainement.)

1. Deux au moins offrent les bois de l'édition de 1489; la troisième ne nous est connue que par l'indication trop sommaire de Panzer (t. III, nº 1534), qui ne décrit pas les vignettes. Il faut ajouter en outre que l'unique différence existant dans les deux éditions que nous avons vues est l'omission, dans l'une d'elle, de la *Pieta* remplacée par la *Mise au tombeau* qui se trouve ainsi insérée deux fois dans le même livre.

2. Seul, le petit bois, le *Christ en croix entre les deux larrons*, est emprunté à l'édition de 1490, dont la *Mise au tombeau* a été pour ainsi dire copiée, dans un cadre très restreint, pour l'édition sans date. On rencontre, çà et là, dans les éditions postérieures, les trois petits bois de 1491; la *Grande crucifixion* de la même année reparaît deux fois dans une édition vénitienne de 1512.

3. Et cela d'autant plus que Benali et Capcasa publient en cette même année 1491 une *Divine comédie* de Dante supérieure par son luxe typographique à l'édition antérieure de Pietro Cremonese.



LAMPE DE L'ÉMIR ARGHOUN (XIVe SIÈCLE)
(Collection A. Goupil.)

Gazette des Beaux-Arts

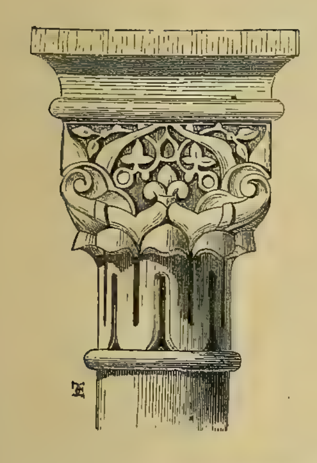
Imp. L. Eudes

LA

COLLECTION ALBERT GOUPIL[1].

II.

L'ART ORIENTAL.



En prenant mes notes, seul dans cette vaste salle aménagée avec tant de goût et d'une disposition si originale, au milieu de ce Musée oriental où filtre un demi-jour éteint par les moucharabiehs, ma pensée se reporte vers celui qui a réuni une à une toutes ces richesses. Je vois encore Albert Goupil avec sa démarche entravée par la maladie et la souffrance, avec sa voix lente et douce, son regard ami, tout entier à votre curiosité, à vos questions et vous servant de guide à travers ces collections non avec la vanité d'un possesseur, mais avec cette joie d'un amateur qui vous fait part de la bonne fortune de ses découvertes et de leur intérêt artistique.

Albert Goupil s'était pris pour les arts de l'Orient d'une passion qui témoignait de son instinct fin et délicat, de son intuition pour les belles choses. Depuis trente ans à peine l'art arabe est entré en ligne de compte dans l'estime des collectionneurs avec ses vases, ses flambeaux, ses aiguières, ses plats damasquinés d'or et d'argent, ses coupes, ses lampes en verre rehaussé d'émail, avec ses étoffes, ses tapis, ses

1. Voy. *Gazette des beaux-arts*, 2e période, t. XXXI, p. 322.

plaques de faïence chargées d'inscriptions, avec ses coffrets d'ivoire, avec tous ces objets d'une ornementation si riche, si élégante, si capricieuse qui fait pour ainsi dire le génie du peuple arabe dans les arts. Le voici maintenant en grand honneur, mais combien je l'ai vu délaissé! Qui s'était inquiété de ces travaux des artistes musulmans, qui avait pris garde à ces chefs-d'œuvre d'un goût ravissant, il est vrai, mais d'une classification si difficile avec leurs légendes orientales? J'ai connu un des derniers survivants de la campagne d'Égypte. Il avait été interprète de l'armée de Bonaparte et de Kléber, et directeur de l'imprimerie au Caire. On lui doit de très bons et de très savants ouvrages, c'était M. Marcel. En 1855, il vivait encore. Dans sa maison de Belleville, où tout jusqu'au jardin avait été converti en bibliothèques, il avait réuni les objets arabes rapportés de son expédition : on fit sa vente; elle ne produisit rien. Une écritoire du sultan Mahommed ben Kélaoun, une œuvre du XIIIe siècle, fut donnée pour une cinquantaine de francs; ainsi du reste.

Personne ne s'occupait alors de ces monuments. Les érudits seuls leur avaient accordé quelque attention. Ils avaient décrit les pièces des Musées de Bologne, de Pise, de Florence, de Venise. Le passé plus curieux que nous, en tout cas moins indifférent, les avait recherchées; on en signalait en Italie dans les collections particulières. Le trésor de Donna Olympia de la villa Pamphili en comptait un bon nombre : mais tout cela rentrait dans la science, et le goût ne s'était pas éveillé encore à l'art oriental. Le mouvement de reprise se fit rapidement : un ou deux amateurs donnèrent le signal : L'Exposition de 1867 assigna une place à l'art arabe, celle de 1878 lui fit la part plus grande encore; la galerie orientale du Trocadéro était des plus importantes et des plus instructives. Il est bien regrettable qu'un bon catalogue n'en ait pas décrit toutes les richesses. Sauf quelques monuments envoyés par le vice-roi d'Égypte, tout ce Musée arabe provenait des collections particulières de MM. de Rothschild, Delort de Gléon, Édouard André, Piot, Basilewski, et j'en oublie. Qu'eût été cette Exposition si les Anglais avaient joint aux nôtres leurs richesses artistiques! Londres compte de nombreux amateurs d'objets orientaux : le British Museum en possède de fort beaux, le Kensington a ouvert à l'art arabe une travée de ses grandes galeries, et non content de toutes ces ressources, de ces renseignements, le Burlington Fine Arts club vient de faire une Exposition particulière pour l'art persan et arabe dont le catalogue, que j'ai sous les yeux, ne renferme pas moins de six cent six numéros.

Voilà bien des trésors mis au service de l'érudition. Avons-nous du moins par eux l'idée de ce que put être la civilisation de l'Orient dans sa richesse et dans ses arts? Nullement. Il ne nous est resté rien ou presque rien de cette faillite d'un monde dont aucun peuple n'égala



BATTANT DE PORTE. (XIII[e] SIÈCLE.) — COLLECTION ALBERT GOUPIL.

jamais la fortune et le luxe. A lire les historiens orientaux, à voir ces descriptions de palais, de trésors, d'ameublements, de costumes, on se demande si ce peuple conteur ne se trompe pas et si, dans son génie amoureux de merveilles, il ne prend pas encore le conte pour l'histoire. Il faut s'arrêter forcément à certaines pages des chroni-

queurs et se souvenir, pour laisser passer leur dire, de l'incomparable puissance du peuple arabe et de la prodigieuse richesse de ses souverains. Possesseurs de l'Égypte, de la Syrie, de l'Asie Mineure, du Djezireh, de la Perse et des Indes, les khalifes vainqueurs des empereurs byzantins, des Sassanides et des rois de l'Inde ont entre leurs mains les trésors fantastiques de l'Orient. Huit cents ans avant eux, une expédition dans une de ces contrées enrichissait Crassus et Rome. Que devaient donc être devenus avec le temps ces amoncellements de la production et de la richesse de l'Orient! Les *Mille et une nuits* ont fait du règne de Haroun-el-Raschid une légende; qu'on me permette de citer un historien arabe, Massoudi, l'auteur des *Prairies d'or:* le titre ressemble à celui d'un conte :

« —Allons, continua le prince, cette histoire d'Oumm-Djafar; j'en veux savoir davantage. — Prince des croyants, j'obéis. La noblesse et la magnificence de cette princesse, aussi bien dans les choses graves que dans les plaisirs, l'ont fait placer au premier rang. En ce qui concerne les œuvres sérieuses, ses fondations sans précédents dans l'islam, il faut citer le percement de la source nommée *Aïn-el-Monchach*, dans le Hedjaz. Ce fut cette princesse qui fit jaillir cette source et, par un aqueduc traversant des terrains déprimés et saillants, les plaines, les montagnes et le sol rocailleux sur un parcours de douze milles, en fit arriver l'eau jusqu'à la Mecque; on estime que ce travail ne coûta pas moins d'un million sept cent mille dinars. J'ai déjà parlé des travaux publics, hôtels, citernes et puits dont elle dota le Hedjaz et les frontières de l'Empire. Elle y consacra des milliers de dinars, tout cela sans préjudice de ses autres libéralités, des secours et du bien-être qu'elle répandit sur les classes nécessiteuses. Dans la seconde catégorie des dépenses, celles dont les rois tirent vanité, sur lesquelles ils fondent leur prospérité et le salut de leur empire, celles enfin que l'histoire enregistre dans le récit de leurs faits et gestes, Oumm-Djafar se signala également. C'est elle qui se servit la première de vaisselle d'or et d'argent enrichie de pierreries; on fabriqua pour elle des plus beaux tissus de wachi, dont une seule pièce destinée à son usage coûta cinquante mille dinars. La première elle organisa une troupe de gardes du corps, d'eunuques et de filles esclaves qui chevauchaient à ses côtés, exécutaient ses ordres, portaient ses lettres et ses messages. La première elle se servit de palanquins d'argent, d'ébène, de santal, ornés d'agrafes d'or et d'argent et tapissés de wachi, de martre zibeline, de brocart, de soie rouge, jaune, verte et bleue. La première, elle introduisit la mode des brodequins ornés de perles et

celle des bougies d'ambre, modes qui se propagèrent dans le public. »

La princesse Oumm-Djafar était petite-fille du khalife El-Mansour; elle appartenait à cette famille des Barmécides, dont les actions généreuses passèrent en proverbe. Un historien a dit d'eux qu'ils étaient « comme des astres brillants, de vastes océans, des torrents auxquels rien ne résiste, des pluies de bienfaits ». J'ai cité Massoudi; il me faudrait relever bien des textes d'historiens qui nous parlent de ce luxe, de cette fortune de l'Orient. Il en est un qui à lui seul est tout un chapitre, ou mieux un catalogue du trésor d'un khalife, que nous a laissé Makrizy; c'est la longue énumération de ces prodigieuses richesses avec les pierreries, les émeraudes, les rubis, les perles innombrables, les miroirs d'acier, de porcelaine, de verre enrichis de filigranes d'or et d'argent, avec les échiquiers, les damiers, les milliers de figures d'ambre et de campêche, les milliers de vases destinés à recevoir des narcisses et des violettes, les meubles, les bassins, les aiguières, les cristaux, les tables d'onyx et de pierres dures, les coffres, les encriers de sandal, d'aloès, d'ébène du pays des Zindjes; ce sont des plats d'or émaillés, incrustés de couleurs de toute espèce, des vases à émaux cloisonnés, des vases de cristal avec des figures en relief, des étoffes de soie, des tapis et des tentures.

Tout disparut comme disparurent un à un à Damas, à Bagdad, au Caïre et dans tant d'autres villes, ces musées de l'industrie de l'Orient. Ce pillage, cette destruction du trésor d'El-Mostanser par sa garde turque révoltée contre lui, eut lieu l'an 460 de l'hégire, c'est-à-dire l'an 1067 de notre ère. Le hasard nous a-t-il conservé, sinon quelques pièces de ce trésor, du moins quelques objets de cette époque? Peut-être. Nous pourrions citer deux ou trois buires en cristal de roche, un vase d'or orné d'émaux cloisonnés, des pièces d'ivoire, des coffrets, quelques vases de porcelaine et encore ne pourrions-nous pas affirmer leur date. Presque tous les monuments arabes, en laiton, en bronze, en verre, en faïence sont d'une époque postérieure.

Nous en avons relativement beaucoup; les documents se sont multipliés considérablement depuis vingt années. Pouvons-nous faire alors une histoire de l'art oriental, je parle de ces industries de la soie, du métal, du verre, des pierres précieuses dont le goût délicat et parfait a fait un art? Oui, à une condition.

Le premier chapitre, le plus important, sera bien obscur. Donnez-nous une histoire de l'art byzantin, et l'histoire de l'art arabe est entrevue; donnez-nous une histoire de l'art sassanide, et l'histoire de l'art arabe est faite. Ce petit peuple, enserré dans l'Arabie qui quitta

son désert pour envahir et conquérir les nations les plus civilisées de la terre, eut les vaincus pour premiers maîtres. Il trouva plus tard sa personnalité dans l'imitation même. Le temps, la destruction humaine qui s'exerça plus que partout ailleurs dans ces pays d'Asie bouleversés par tant de cataclysmes, ont fait disparaître les œuvres des premiers siècles ; nous ne connaissons l'art arabe que dans sa décadence. Dans l'obscurité où nous marchons, dans cette impatience naturelle à notre esprit de ne pas admettre, de ne pas souffrir de lacune à notre ignorance, nous prenons sa fin pour ses commencements. Tenons-nous en là. Aussi bien nos recherches pourraient être vaines : l'orient des Ommiades, l'empire des Abbassides nous est fermé ou si nous voyons le jour à travers, c'est par des textes bien insuffisants. Notre ingéniosité pourra suppléer à ces renseignements trop vagues et trop discrets. L'honneur de notre critique en cela, comme en beaucoup de choses, sera sauf et les hypothèses de notre esprit remplaceront la certitude de la science. Voilà pour les grandes époques, pour les temps les plus féconds, les plus glorieux de l'islamisme.

Quant au XIIe siècle et aux siècles qui le suivirent jusqu'à l'éclipse totale de cette civilisation, nous en sommes bien en possession. Le travail se fait : que les chercheurs sur place, au Caire, à Damas, à Mossoul, à Constantinople nous viennent en aide grâce à leur contact journalier avec les documents, l'œuvre sera bientôt terminée. L'Institut égyptien, soucieux de l'histoire nationale, prépare le catalogue de son Musée arabe ; il nous sera du plus grand secours. « Annonce une bonne nouvelle », dit une phrase du Coran. Pour nous, loin des sources de renseignements, de rapprochements et de comparaisons, nous sommes à cette tâche difficile qui nous impose, en présence des infiniment petits produits d'un art, les inquiétudes et les hésitations ; mais nous n'avons qu'à nous mettre avec plus d'intérêt encore en face de ces problèmes, et nous devons en premier lieu remercier les collectionneurs dont le goût a réuni ces précieux documents. Ce sont nos premiers et nos plus utiles collaborateurs.

La collection Albert Goupil contient un grand nombre de plats, d'aiguières, de coupes, de vases, de flambeaux damasquinés. Ce procédé qui consiste à incruster un fil ou une lame d'argent dans le bronze, le cuivre ou le fer, est bien ancien. Il serait inutile d'en chercher les débuts, comme de presque toutes les œuvres de l'industrie de l'homme. Je regrette cette phrase en usage autrefois : « l'origine de cet art se perd dans la nuit des temps » ; cela ne disait rien et n'en



CASQUE MONGOL.

(COLLECTION ALBERT GOUPIL.)

était pas moins vrai et moins juste. Quant à la damasquinerie, pour revenir à notre sujet, cet art fin, élégant, plein de fantaisie appartient par droit de supériorité aux Arabes. Au dire même du moine Théophile, les Arabes y excellaient de son temps. Qui ne connaît, qui n'a admiré ces vases en laiton ou en métal d'alliage, couverts d'ornements habilement ciselés, chargés d'inscriptions en lettres longues et déliées dans lesquelles se jouent les entrelacs et les dessins les plus capricieux? Les plus anciens objets de cette nature que nous ayons vus remontent au commencement du XIe siècle. Mais à l'élégance du travail, à la sûreté de main avec lesquelles sont traités les monuments de cette époque, il est facile de voir que nous sommes loin des tâtonnements d'un art qui commence. Il faudrait remonter bien haut avant cette date pour trouver les œuvres qui sortirent des mains des premiers damasquineurs musulmans. Des XIIIe, XIVe et XVe siècles, nous possédons beaucoup d'objets gravés pour les sultans, pour les émirs, pour les particuliers. A Damas, à Alep, en Égypte, à Mossoul, partout la fabrication des vases incrustés d'or et d'argent fournit aux mobiliers des princes; c'est un des luxes de l'Orient.

Nous en connaissons du temps de Nour-ed-din Mahmoud, de Salah-ed-din, de Masoud, de Zenghi, mais c'est surtout dans le courant du XIIIe siècle que cet art prit le plus grand développement ou du moins, c'est de cette époque que date la plus grande partie des objets de cette nature qui nous sont connus. A compter de ce moment, le nom des artistes se grave humblement à côté des titres honorifiques qui glorifient le propriétaire de l'objet. L'art a pris possession de son succès, de son autorité. Les œuvres des damasquineurs se répandent partout et un géographe arabe qui mourut en 1273 de notre ère nous a laissé cette note. « Les habitants de Mossoul montrent une habileté extrême dans différents arts, surtout dans les fabrication des vases de cuivre qui servent à table. Ils portent ces vases au dehors et les princes en font usage. » La remarque de l'écrivain arabe sur les ouvriers orientaux : « ils portent ces vases au dehors », nous dit assez quel fut le succès de cet art de la damasquinerie, dont les Italiens sont redevables à l'Orient et qui trouva dans ses imitateurs de Venise, de Lombardie ou de Rome toute une École d'artistes et, pour me servir de leurs noms, toute une École d'Azziministes.

La *Gazette des beaux-arts* a consacré, voilà tantôt vingt ans, un article au sujet de cet art de l'Agemina né des influences de Damas et de la Perse qui donnèrent leur nom à ces travaux, à la *damasquine*

et à l'*algemina*; la Perse se dit en arabe, *el-agem*. Un voyageur vénitien, qui visitait la Perse l'an 1610, s'explique nettement là-dessus : « Di maniera che in queste parti tanto è dir Parsi quanto agiami : dal qual nome *agiami* deriva quel nostro italiano de *i lavori all' agiamina*, cio e d'incastrar l'oro et l'argento nel ferro, i quali oggidi si usano molto, ben chè in Italia si faccio piu belli et con piu disegno. »

Pietro della Valle avait raison; aux premières années de ce XVIIe siècle où il écrivait, les imitateurs avaient dépassé les maîtres. Des Écoles s'étaient formées en Italie, très séparées, très distinctes et que Benvenuto Cellini a énumérées dans ses Mémoires :

« A cette époque, il me tomba entre les mains certains petits poignards turcs dont la poignée, la lame et la gaine étaient en acier et ornées de beaux feuillages orientaux gravés au burin et incrustés d'or. Ce genre de travail appartient à un art qui diffère beaucoup de ceux que j'avais jusqu'alors pratiqués. Néanmoins j'éprouvais un vif désir de m'y essayer et j'y réussis si bien que j'exécutai quelques ouvrages infiniment plus beaux et plus solides que ceux des Turcs. Il y avait à cela plusieurs raisons : l'une était que je fouillais mes aciers plus profondément, l'autre que les feuillages turcs ne sont composés que de feuilles de colocasie et de petites fleurs de *corona solis* qui, tout en n'étant pas dépourvues d'élégance, ne plaisent cependant pas autant que les nôtres. En Italie nous imitons différentes sortes de feuillage. Les Lombards en font de très beaux en représentant des feuilles de lierre et de couleuvrée avec leurs élégants enroulements qui sont d'un effet si heureux. Les Toscans et les Romains ont été encore mieux inspirés dans leur choix en reproduisant la feuille d'acanthe, ou branche ursine, avec ses festons et ses fleurs contournées de mille façons et gracieusement entremêlées d'oiseaux et d'animaux. C'est là où l'on voit qu'il y a bon goût. Ils ont aussi recours aux plantes sauvages, telles que celle que l'on appelle muffle de lion. Nos vaillants artistes accompagnent ces fleurs d'une foule de ces beaux et capricieux ornements que les ignorants appellent grotesques. »

Cellini ne mentionne pas les travaux des Vénitiens. La cité d'Orient bâtie au fond de l'Adriatique était restée fidèle à l'ornementation arabe dans ses dessins, dans ses entrelacs, ses *arabesques*, à ce point qu'il est souvent bien difficile de distinguer, je parle d'une certaine époque de l'art, un plat ou un vase vénitien, d'un plat ou d'un vase oriental.

L'Orient a lui aussi ses Écoles de damasquineurs, au Caire, à Alep, à Damas, qui traitent le dessin avec une merveilleuse dextérité, qui

donnent aux corps de la lettre plus d'importance, plus d'élégance; le goût a plus de correction, plus de rectitude et l'artiste syrien ou égyptien rejette surtout la figure. La figure appartient aux gens de Mossoul, à ces artistes qui auraient droit à un chapitre à part dans les arts musulmans. Si l'on en excepte une curieuse monnaie d'argent d'un khalife du IVe siècle, sur laquelle nous voyons le portrait du prince des croyants, la monnaie orientale ne présente pas de figures. L'auteur des *Prairies d'or*, Massoudi, a rapporté ceci à propos du khalife el-Radhy-Billah que l'émir Bedjkem asservissait sous son pouvoir. Son précepteur Abou'l Hassan Aroudi raconte ce qui suit :

« Un jour de *mehredjan* (équinoxe d'automne), je passais devant l'hôtel de Bedjkem, le Turc, sur les bords du Tigre : le tumulte de la foule, le son des instruments, les jeux, les clameurs joyeuses qui partaient de cette demeure surpassaient tout ce que j'avais vu jusqu'alors. J'entrai ensuite chez el-Radhy-Billah; je le trouvai seul, en proie à un sombre chagrin. Je m'arrêtai devant lui; il me fit signe d'approcher ; je m'avançai. Il tenait à la main un dinar et un dirhem pesant l'un et l'autre environ dix *mitkal*. Les deux pièces étaient à l'effigie de Bedjkem, armé de pied en cap, entouré de la légende suivante : « Le seul pouvoir, sachez-le, appartient à l'émir illustre, au maître des hommes Bedjkem. » Le revers présentait la propre effigie du Khalife, assis, la tête basse, comme un homme plongé dans ses réflexions. « Tu vois, me dit le prince, les œuvres de cet homme ; tu vois jusqu'où vont son ambition et ses orgueilleuses aspirations! » L'histoire est très bien mise en scène, mais absolument fausse : Nous possédons les monnaies d'or et d'argent de ce Bedjkem, qui fut Émir el Omra ; elles portent son nom et celui du Khalife, son souverain. M. Barbier de Meynard, auquel nous devons la traduction des *Prairies d'or*, a fort judicieusement mis une note à ce sujet. La figure aux premiers temps de l'histoire musulmane fut gravée sur la monnaie avec le portrait même du Khalife, la tête nue, les cheveux partagés sur le front, le glaive au côté, mais ce fait ne fut pas de longue durée. L'orthodoxie interdit les représentations figurées sur les médailles. Nous ne les retrouverons plus que sous les Turcomans Ortokides et les Atabeks de l'Iraque, au commencement du XIIe siècle de notre ère.

Ces monnaies de Mardin, de Miafarkin, d'Amid, de Khipha, de Perse et de d'Arbil appellent notre attention sur un fait des plus caractéristiques. Les habitudes de la numismatique musulmane sont subitement renversées. Aux légendes ordinaires se substituent des



PIÈCE EN FER DAMASQUINÉ (XIVe SIÈCLE.[1])

(COLLECTION ALBERT GOUPIL.)

1. Nous donnons cette pièce avec les deux masques humains que la fantaisie d'Albert Goupil y avait accrochés.

figures, des sujets même. Les types en sont pris aux monnaies antiques. C'est la tête d'un Séleucide, la figure d'Auguste, de Néron, celle d'un empereur byzantin, l'image du Christ, de la Vierge, de saint Georges; c'est le sultan assis à l'orientale, sur son trône, ou bien dans un appareil guerrier : il y a là des sujets traités avec la plus grande aptitude d'imitation et de reproduction et la plus grande finesse de travail.

Les princes turcomans fort hésitants dans leur foi musulmane, les gens du Djezireh, c'est-à-dire de ces contrées dans lesquelles l'esprit de religion avait perdu alors de son austérité, font emploi des figures. Les artistes, en signant leurs œuvres, nous ont donné aussi le nom de leur patrie : c'est Mohammed ben Zeïn-ed-din, le graveur de notre vase de saint Louis, du Musée du Louvre; c'est Schadjia ben Hanfar, le Mossoulien, 1231; Mohammed ben Khattaladj de Mossoul, 1241; et tant d'autres dont on peut relever les noms sur leurs œuvres. C'est encore Mahmoud le Curde, dont les ouvrages, par leur perfection dans l'ornementation, sont incomparables; Mme Salomon de Rothschild possède une merveille de cet artiste. A quelle époque vivait-il? Je n'ai pas été assez heureux pour rencontrer, parmi les œuvres signées de lui, une date répondant à cette question. Mme de Rothschild a aussi une aiguière d'une exécution parfaite, qui porte sur le col, à l'intérieur, le nom de Mahmoud écrit en arabe et en italien, *Mahmut*. Est-ce le graveur Curde? J'en doute; je crois que Mahmoud le Curde est du XIIIe siècle et que l'artiste qui signait *Mahmut* vivait à une époque postérieure.

La collection Albert Goupil contient un monument qui rappelle beaucoup le style de Mahmoud le Curde, avec moins de fini, peut-être, mais avec plus de liberté dans le dessin. C'est une grande vasque de cuivre aux larges rinceaux à l'extérieur, aux feuillages s'enroulant sur eux-mêmes à l'intérieur. Sur deux frises, des scènes de chasse, de festins et de plaisirs; au fond, un personnage royal assis sur son trône; de longues inscriptions énoncent des vœux pour le propriétaire. Belle composition élégante et large à la fois; l'artiste l'a signée. Il avait nom Daoud ben Selameh; il était de Mossoul. La pièce est datée en toutes lettres de l'an six cent cinquante (1252). C'est une très belle œuvre. Un hasard des plus heureux a amené dans la même collection un superbe flambeau signé du même nom et exécuté quatre ans avant, en 646 (1248); seulement le flambeau aux grandes dimensions est fait pour un chrétien. Daoud ben Selameh travaillait pour tout le monde. Deux zones de personnages, l'une comptant trente-quatre figu-

res et l'autre vingt-sept : le nombre est indifférent, il est commandé par les dimensions du cylindre ; à la partie supérieure du flambeau, les douze signes du zodiaque ; plus haut, quinze figures ; plus haut encore, sur le col, onze. Les attitudes des personnages sont variées ; en général, ce sont des adorants avec les mains jointes, un peu écartées ou élevées comme dans les représentations chrétiennes ; mais la destination du flambeau s'annonce plus clairement dans quatre rosaces gravées et damasquinées sur la large base de l'objet. La Vierge est debout tenant sur le bras gauche l'Enfant-Jésus, pendant que les trois Mages, dont l'un apporte deux colombes, offrent leurs présents au Sauveur. Le second médaillon représente le baptême : deux disciples, la Vierge et saint Jean-Baptiste ; saint Jean, appuyé de la main gauche, bénit de la main droite l'enfant Dieu dont les pieds baignent dans le Jourdain ; le fleuve est indiqué par un poisson. Je ne saurais donner l'explication du troisième sujet avec ses deux figures dont l'une pose la main au-dessus d'un personnage debout dans une cuve. Est-ce le baptême ? J'en doute ; la scène a été déjà représentée ; est-ce la circoncision avec le grand-prêtre et deux assistants ? Je ne sais. Quant à la dernière rosace, c'est une cène ; on compte six personnages ; au-dessous d'eux, une table sur laquelle est un poisson ; le Sauveur tient un calice pendant que le disciple bien-aimé a les yeux fixés sur le Maître. Peut-être, en raison du nombre des figures, n'avons-nous là que le repas mystique comme nous le trouvons dans les catacombes de Rome. Peut-être l'artiste a-t-il reproduit le miracle de la multiplication des pains et des poissons ; mais il me semble que les scènes qui précèdent et qui ont évidemment trait à la vie de Jésus, imposent la première explication que j'ai donnée. Je signale ce monument si curieux et si important aux savants pour lesquels l'explication des représentations chrétiennes n'a pas de difficultés ; quant à moi, j'avoue mon insuffisance, il en coûterait trop à mon amour-propre de dire mon ignorance.

Pour qui l'artiste a-t-il gravé ce flambeau ? La légende ne le dit pas : elle inscrit des vœux pour le propriétaire, voilà tout. Daoud ben Selameh n'a pas oublié son acquéreur chrétien ; il faut ajouter qu'il ne s'est pas oublié lui-même, car, après avoir écrit son nom sur le col du flambeau en caractères neski, il se souhaite toutes les félicités.

Je ne puis décrire un à un chacun de ces objets qui forment dans leur ensemble comme un résumé de l'art de la damasquinerie en Orient, car nous pourrions relever le style de chaque époque, depuis ce coffret en fer avec ses sujets de chasse, ses lettres commençant par

un carré dans lequel le burin de l'artiste a dessiné une tête et qui date des premières années du XII[e] siècle, jusqu'à cette buire de Youssouf ben Omar, le sultan du Yémen qui régnait à la Mecque en 1445.

Je ne fais que signaler le superbe flambeau avec le nom du sultan Mohammed, le fils de Kélaoun; les vasques faites pour un émir de ce prince et portant les titres honorifiques de ce personnage; les flambeaux gravés pour les mamelouks de ces sultans Bahrites et Circassiens qui régnèrent près de 300 ans sur l'Égypte et qui, plus que toute autre dynastie, ont laissé tant de monuments au Caire. Cet article prendrait les dimensions d'un catalogue : je passe donc sur ces monuments damasquinés en signalant, pourtant, un objet des plus curieux armé de deux pointes et dont j'ignore l'usage; un battant de porte d'un travail des plus fins avec les titres d'un émir d'El-Nâser (1293). Nous possédons beaucoup de monuments de l'époque de Mohammed el-Nâser : il ne faut pas s'en étonner, ce prince chassé du trône fut trois fois remis au pouvoir. Dans ces allées et venues de la royauté, El-Nâser régna trente-deux ans; ce fut là la plus belle époque de l'art des graveurs sur métaux de la Syrie et de l'Égypte. Je prends note de ces casques d'une si belle forme, qui proviennent d'Erzeroum et qui furent apportés à Constantinople. On lit sur la bande du frontal : *Honneur à notre maître El Sothan El Atham Khakân el Moatham, le maître des nuques des peuples* (des vies humaines), *le maître des rois des Turcs, des Arabes et des Persans, Gheïath-ed-Dounia ou a ed-din.* Et sur le haut : *La gloire est dans l'obéissance, la fortune dans le contentement.* Ces casques appartenaient aux soldats de la garde d'un sultan mongol. Je ne puis oublier, aussi, ce flambeau d'un goût si pur, portant le nom du sultan Seif-ed-din Aly, les titres honorifiques et le renk du prince pour lequel l'objet a été fait : un calice, surmonté d'un second calice.

Il est hors de doute que les sultans ont pris des armoiries : Ahmed le Thoulounide avait un lion pour emblème; Salah-ed-din, un aigle; Barkouk, un gerfaut blanc; Bibars et son fils Béréké-Khan, un lion; Kélaoun, un canard; Hadjy et Aly, une fleur de lis. Les émirs des sultans Mamelouks ont eu leurs armoiries, eux aussi, que nous retrouvons sur les objets qui firent partie de leur mobilier ; elles n'étaient pas héréditaires, elles appartenaient à la fonction exercée auprès du souverain : c'est le calice, combiné avec des caractères hiéroglyphiques, des cornes d'abondance, des fleurs de lis, etc. ; c'est l'épée, les jaukans ou raquettes de paume; la clef, le disque, l'écu,

les deux bancs, l'aigle, la fleur de lis, tout un blason que peut retrouver l'étude des monuments qui nous ont gardé souvent le nom, les dignités, les fonctions de leurs propriétaires, dans ces vases



BUIRE EN VERRE OPAQUE. (XIVe SIÈCLE.) — COLLECTION ALBERT GOUPIL.

de métal, dans ces aiguières, ces plateaux, ces coupes, ces lampes de verre émaillé qui furent leurs richesses.

La verrerie est une des branches les plus importantes des arts industriels de l'Orient. Il y a trente ans nous en connaissions quelques pièces à peine, mais les Expositions successives des arts rétrospectifs

nous ont rendus familiers, pour ainsi dire, avec ces produits des verriers arabes du moyen âge. Nous avons vu un grand nombre de lampes de mosquées, d'aiguières, de plateaux, de coupes, de bouteilles. Là le goût de l'Orient ou, pour mieux dire, son génie d'ornementation se produit dans toute son élégance, toute son originalité. Rien de plus capricieux, de plus riche que cette disposition des ornements et des lettres se détachant en émail de toutes couleurs sur le fond blanc légèrement teinté du verre; parfois c'est le fond qui est émaillé complètement tandis que les lettres se détachent transparentes, découpées. Si la fantaisie de l'artiste dessine en or, sur un vase, des scènes d'amour, de festin ou de chasse, l'œuvre est d'une délicatesse exquise. Nous connaissons des merveilles de cet art; elles se rapportent toutes ou presque toutes au XIIIe siècle.

C'est en Orient que la verrerie a pris naissance, c'est en Orient que, dans l'antiquité, elle comptait ses meilleurs ouvriers. La Perse, au temps des Sassanides, a dû tenir l'art du verrier en grand honneur; car nous possédons de cette époque une coupe de la plus grande beauté et qui nous permet de conclure à la prodigieuse habileté des artistes persans. Les Arabes ont maintenu cette supériorité au Caire, à Damas, en Syrie. Un écrivain arabe du XIVe siècle a dit : « Une industrie particulière à Alep est celle de la verrerie. Nulle part ailleurs, dans le monde entier, on ne voit de plus beaux objets en verre; quand on entre dans le bazar où on les vend on ne peut se déterminer à en sortir, tant on est séduit par la beauté des verres qui sont décorés avec une élégance et un goût merveilleux. Les verreries d'Alep sont transportées dans tous les pays pour être offertes en présent. »

Quelle que soit la date qu'on veuille donner aux premières verreries de Venise, il est hors de doute que les manufactures de l'Orient contribuèrent, sinon à leur établissement, du moins à leurs améliorations successives. En tout cas, les verreries de l'Égypte et de la Syrie précédèrent de beaucoup celles du Rialto et de Murano. Je ne saurais dire si les procédés matériels des ouvriers vénitiens furent empruntés aux Arabes, mais, à coup sûr, les verriers des lagunes prirent pour modèles les produits du Caire et d'Alep. Il n'est telle pièce vénitienne qui, par son ornementation, ses fleurons, ses arabesques, ses rosaces, ses modillons ne rappelle une pièce arabe. Venise est, évidemment, redevable à l'Orient de cette industrie dans laquelle l'Orient reste supérieur à ses imitateurs aux belles époques de sa fabrication. La collection Goupil offre des objets d'une grande richesse et d'un goût exquis.

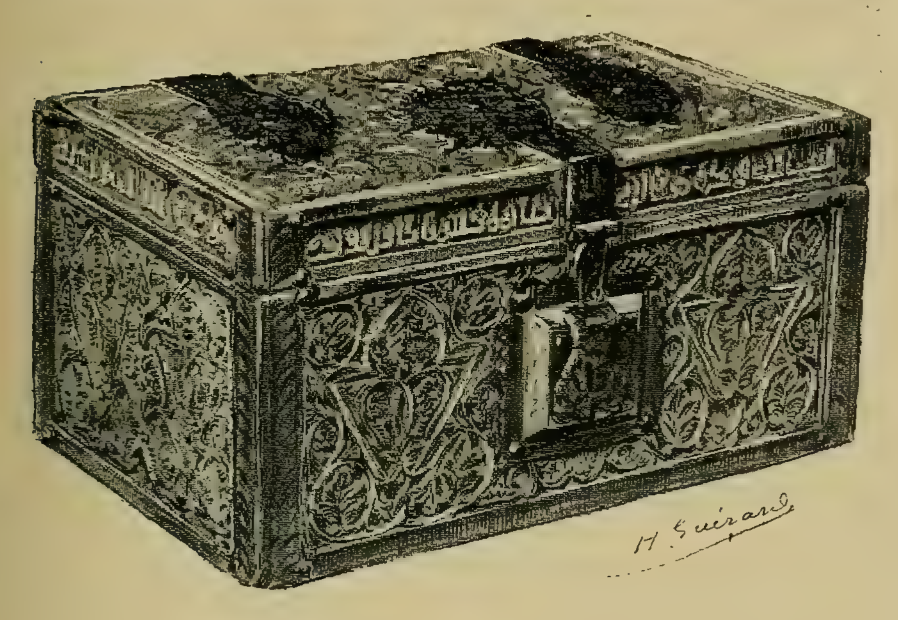
Une lampe qui, dans la zone supérieure, est couverte de fleurettes émaillées de blanc; à la seconde zone, une légende peinte en lettres bleues se détache sur un fond d'or; sur la panse, en traits rouges, le nom et les titres du sultan : *Honneur à notre maître*, *el Solthan*, *el Malek*, *el Modhafer*, *el Alem*, *el Adel*, *Rok-ed-dounia oua ed-din*. C'est le second Beïbars (1310). Une grande et superbe coupe dont le calice est exhaussé sur un long pied, avec ses dessins d'or, ses rosaces en émail bleu et vert et ses sujets de chasse où les onces poursuivent des gazelles, avec son renk, l'aigle répété trois fois. Pas de nom; le mot arabe *Alem* reproduit, ce qui ne donne pas un renseignement suffisant pour fixer une date exacte. Une seconde coupe d'une égale beauté; les lettres des légendes du col, en émail bleu sur un fond blanc et sur la panse : *Honneur à notre maître*, *el malek ed Dâher Abou-Saïd*. Une lampe de petite dimension avec la fleur de lis pour renk, sur laquelle se répètent les mots *el Alem*, *el Adel*, est de moindre importance; une bouteille avec son fond d'or, avec ses fleurs bleues et rouges, portant sur la panse une légende en lettres bleues et des armoiries repliquées dans trois rosaces : un aigle, de face, aux ailes éployées; au-dessous, un calice. Je note une grande vasque, émail bleu sur fond blanc, avec les mots : *Honneur à notre maître*, *el solthan*, *el Malek* et le mot trois fois inscrit *el Alem*; cette pièce est de basse époque. Une buire des plus curieuses par la matière, un verre opaque laiteux, aux tons bleutés, dont la panse est agrémentée de losanges d'émail rouge, avec des dessins au trait rouge, et des rosaces d'émail blanc et bleu; cet objet a appartenu à un personnage de la cour d'El-Nâser. Plusieurs sultans mamelouks Bahrites ont porté, pendant le XIVe siècle, ce nom d'El-Nàser; il est donc difficile de dire à quel règne se rapporte ce monument; à la forme un peu allongée des lettres de la légende du col, je lui attribuerais une date assez basse.

J'arrive à la perle de la collection : c'est une coupe d'une hauteur de 25 centimètres sur 78 centimètres de circonférence. Les arabesques dessinées au trait rouge sont piquées de points d'émail vert et blanc sur un fond bleu turquin; pour armoiries, un losange dessiné au trait rouge entre deux barres et trois fois répété dans une rosace d'émail blanc; la panse est étoilée de rosaces au dessin rouge; la légende se retrouve deux fois : une première fois, elle se dessine au trait rouge en caractères neski, à la base du col; une seconde fois, elle cercle la panse de la lampe avec ses lettres en émail blanc; elle contient les titres honorifiques du possesseur : *El Mokar*, *el Aschraf*, *el Kerim*, *el Aaly*, *el Moulouy*, *el Seïdy*, *el Maleky*, *el Modjahedy*, *el Ghouny*,

el Ghîathy, el Hamamy, el Seify, el Nasri, Arghoun, Naïb el Selthaneh el Moathemeh. Ce royal objet, que nous reproduisons ici à l'eau-forte, appartenait donc à Arghoun, mamelouk du sultan El-Naser et qui avait été élevé à la dignité de vice-roi de l'Égypte. Il est d'une beauté parfaite. Peut-être pourrait-on regretter que l'artiste ne l'ait pas signé; mais il est extrêmement rare de trouver le nom du peintre, vitrier, décorateur, sur les objets en verre ou en faïence. Une lampe en faïence, provenant de la mosquée d'Omar à Jérusalem, porte la date 956 (1649) et le nom de l'artiste Mustapha; elle était, dernièrement encore, exposée dans les galeries du Burlington Fine Arts club; elle est ornementée de fleurons verts et bleus; les lettres des légendes pieuses se détachent blanches sur un fond bleu dans les trois zones de la base de la panse et du col.

C'est une pièce des plus importantes aussi de la collection Goupil que ce coffret d'ivoire avec sa monture d'argent dont les ornements fleuronnés se marient aux fleurons dessinés sur l'ivoire. Une belle légende, en lettres du plus pur coufique, court sur les bords et dessine une frise au-dessus des plaques fouillées par les arabesques du feuillage. Après le *Bism'illah* musulman, elle contient des vœux de bonheur et de fortune pour le propriétaire; elle est datée de l'an 355 de l'hégire, 965 de notre ère. Si vous en exceptez la pièce du jeu d'échecs que possède le Cabinet des Médailles, celle que la tradition range parmi les présents envoyés par Haroun-al-Raschid à Charlemagne, et qui porte la signature du maître Youssouf el-Bahaly, c'est la plus ancienne pièce d'ivoire connue. Elle vient d'Espagne et elle présente le style de l'art arabe de l'Occident. Le South Kensington Muséum possède une boîte d'ivoire ronde, au couvercle convexe, qui porte le nom du khalife el Hakem el-Mostanser-Billah, lequel régna en Andalousie de l'année 961 à l'année 976 de Jésus-Christ. Il a aussi un coffret mauresque avec des caractères plus ornés qui fut fait pour Zeidat-Allah, la femme d'Abd-el-Rahman III, le khalife de Cordoue qui mourut en 961. Au Musée provincial de Burgos, un diptyque d'ivoire porte également le nom de ce souverain : on connaît une boîte avec le nom du fils d'Abd-el-Rahman III, el Mogheïrah, datée de l'an 357 (967). Une autre encore faite pour Riadh ben Aflah, capitaine de la garde du khalife, avec la date 359 (969). La cassette signée Mohammed ben el-Seradj avait pour possesseur el-Badir, la femme de Mohammed ben Abbad qui monta sur le trône de Séville en 1069; elle est dans le trésor de Saint-Isidore de Léon, ainsi que le coffret exécuté pour El-Mamoun à Tolède.

Je passe le coffret fait pour El-Hakem sur l'ordre d'Abou'l-Walid-Hischâm, héritier du trône. Je ne peux tout citer. Le plus important de ces monuments est sans contredit la splendide cassette de la cathédrale de Pampelune, avec ses figures humaines, ses scènes de festins et de chasse, ses combats d'animaux, son ornementation merveilleuse ; elle a été faite pour le Hadjeb Seif-ed-Doulet Abd-el-Malek ben el-Mansour, par les ordres de l'eunuque Nomaïr ben Mohammed el-Amary. Elle porte le nom de deux artistes et elle date de



COFFRET EN IVOIRE. (Xe SIÈCLE.) — COLLECTION ALBERT GOUPIL.

l'an 395 (1005). La date du coffret de la collection Albert Goupil prend donc le premier rang dans cette nomenclature des objets en ivoire de l'Espagne arabe.

Cette collection Goupil demanderait et par la richesse et par l'intérêt de ses monuments un catalogue spécial. Mais un article de la *Gazette des beaux-arts* ne peut en rendre compte que dans son ensemble. Je laisse donc forcément échapper de mes notes bien des pièces : des lampes en bronze, en faïence, des portes en bois incrusté d'ivoire, des vases, des jarres, des plaques couvertes d'inscriptions, à peintures et à reflets métalliques, des parements de mur si recherchés aujourd'hui. Le géographe Ya'cout nous a donné les renseignements les plus précieux sur les *kaschany* qui recouvraient une grande partie des monuments arabes. « A Kaschan, dit-il, on fabrique de belles

faïences. » Ibn-Batoutah écrivait cent ans plus tard, en 1326, « la cour de la mosquée Djamy de Bagdad, est pavée en marbre et les murs sont revêtus de *kaschany* ». A Mesched-Aly, il prend cette note : « Les murailles du couvent sont revêtues de cette sorte de faïence appelée *Keschany*, et qui ressemble à notre Zilidj du Maghreb. » Les maisons de Rey étaient couvertes de ces briques enduites d'un vernis brillant et azuré. Je m'étonne qu'on recherche encore l'origine de cette industrie de l'émail sur les carreaux : elle a de tout temps existé en Orient. Des briques émaillées de Ninive portent des caractères cunéiformes ; partout en Orient la terre se cuit, se façonne, pour élever des villes. Des vers d'Ovide, me reviennent à ce sujet en mémoire :

Pyramus et Thisbe, juvenum pulcherrimus alter,
Altera, quas oriens habuit, prælata puellis,
Contiguas habuere domos, ubi dicitur altam
Coctilibus muris cinxisse Semiramis urbem.

Après avoir signalé parmi les étoffes une curieuse pièce de soie dont la légende : *Honneur à notre maître le Sultan,* rappelle les lettres des monuments mauresques de l'Alhambra, j'arrive aux tapis, cette grande richesse de la collection Albert Goupil. L'Espagne arabe a eu ses manufactures de Malaga, d'Alméria, de Murcie, de Grenade, de Séville, qui comptaient jusqu'à 6,000 métiers pour les étoffes de soie. Mais si beaux que furent ces produits, il est douteux qu'ils aient égalé la beauté des œuvres de l'Orient, qui fut véritablement le pays de la soie et qui créa des merveilles, depuis les Sassanides jusqu'aux Arabes, pour arriver aux Persans du XVIe siècle. Je ne parle pas des premières années de la conquête musulmane. La simplicité des Khalifes, successeurs directs du Prophète, fut rapidement oubliée. Le premier siècle de l'hégire n'était pas encore achevé, que le goût, la passion des étoffes d'Alexandrie, de l'Yémen, de Koufah s'était répandue de toutes parts. Les ouvriers arabes s'étaient formés à côté des ouvriers de Constantinople et de la Perse. Partout des fabriques d'étoffes. Alexandrie a ses *cortines,* Kalmoun, Dabik, Bahnessa ont leurs tissus. La Perse est toujours le grand centre de production ; à Seraks les rubans brodés d'or, à Touster les robes et les turbans ; Rey a ses vêtements, Tabriz ses *étaby* et ses *khitabi*, Amol est célèbre par ses tapis pour la prière. Les livres des historiens et des géographes arabes sont remplis de renseignements à ce sujet. M. Karabacek nous a donné un savant travail sur cette question.

Ces fabriques de Perse restèrent longtemps florissantes, et au XVIIe siècle le voyageur Chardin constatait la prospérité de cette



Photo-aquatinte Boussod Valadon & Cie

TAPIS DE PRIÈRE (SIDJADÉ)

(Collection A. Goupil)

Gazette des Beaux-Arts

Imp. A. Clément _ Paris

industrie des tapis, surtout à Kirman et à Seïstan. La *Gazette* donne le dessin d'un tapis de la collection Goupil. C'est un *Sidjadé*, tapis de prières. Quand j'aurais indiqué le plus fidèlement possible la disposition des couleurs du fond et des bordures, en pourrais-je rendre le merveilleux effet! C'est un symphonie de tons, un chef-d'œuvre. Une légende à grandes lettres l'encadre dans sa partie supérieure, d'un verset du Coran, le verset du Trône :

« Dieu est le seul Dieu ; il n'y a point d'autre Dieu que lui, le Vivant, l'Immuable. Ni l'assoupissement, ni le sommeil n'ont prise sur lui. Tout ce qui est dans les cieux et sur la terre lui appartient. Qui peut intercéder auprès de lui sans sa permission? Il connaît ce qui est devant eux et ce qui est derrière eux, et les hommes n'embrassent de sa science que ce qu'il a voulu leur apprendre. Son trône s'étend sur les cieux et sur la terre, et leur garde ne lui coûte aucune peine. Il est le Très-Haut, le Très-Grand : Dieu dit la vérité. » Sur la bande inférieure court le verset suivant : « Acquitte-toi de la prière au moment où le soleil décline jusqu'à l'entrée des ténèbres de la nuit. Fais aussi une lecture pieuse à l'aube du jour. L'aube du jour n'est pas sans témoins. » Sur le fond groseille sont inscrits en lettres noires les quatre-vingt-dix-neuf épithètes que les musulmans appellent les *Attributs de Dieu.* Quant aux coins, ils sont formés par des lettres coufiques, disposées, enchevêtrées en carré, et reproduisant les formules sacramentales de la foi et de la mission de Mahomet : ce sont des monogrammes, ressemblant tellement à des figures géométriques que leur déchiffrement est des plus difficiles. Le génie de l'ornementation arabe a de ces caprices. La mosquée de Thouloun, au Caire, avait autrefois tout le Coran sculpté en bois sur la corniche de l'intérieur. Celle du khalife fathimite El-Hakem contenait également tout le texte sacré du livre ciselé en plâtre sur la corniche interne.

Cinq autres tapis couvrent les parois de la salle orientale de la collection Goupil : ce sont des tapis de Perse sur lesquels se détachent des légendes. Je ne les décrirai pas ; aussi bien me serait-il impossible de donner une idée du goût, de la richesse, de l'éclat de ces merveilles. Une pièce manque ; c'est la plus belle. Albert Goupil avait le désir qu'elle fût léguée aux Gobelins ; cette volonté a été accomplie par M. Gérôme, son plus cher ami, qu'il avait fait l'héritier de toutes ces richesses d'art. Le mur est donc froid et triste. Mais le visiteur se souvient de la générosité du donateur, et il inscrit dans sa pensée, au-dessus de ce cadre vide, la phrase : *Decapitati pro muneribus.*

HENRI LAVOIX.

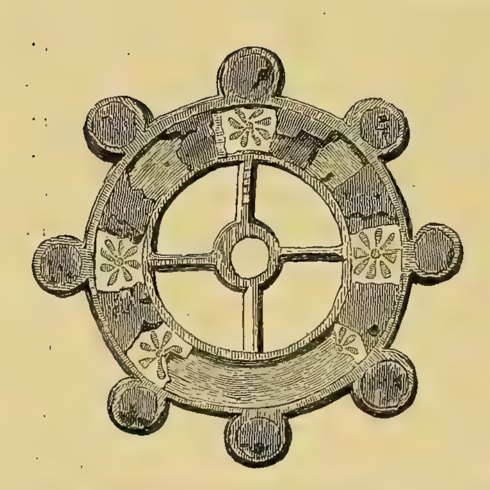
EXPOSITION INTERNATIONALE

DE NUREMBERG.

OUVRAGES EN MÉTAUX PRÉCIEUX ET EN ALLIAGES.

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

LES ÉMAUX.



Des émaux cloisonnés en or, le plus ancien est le bracelet égyptien de l'Antiquarium de Munich, où nous l'avions examiné jadis, alors que Jules Labarte venait de le publier, afin de nous rendre compte de la nature de la matière qui remplit ses alvéoles. La pâte, mastic ou émail, a certainement été posée à l'état liquide, car elle s'est contractée en séchant. Une analyse chimique seule en indiquerait la nature. Quant à la date, on ne la croit pas des plus anciennes, ce bracelet passant, ce nous semble, pour être de l'époque des Ptolémées.

Une autre pièce d'une égale importance, mais surtout pour l'Allemagne, est l'aigle en or cloisonné et émaillé du Musée de Mayence qui l'avait déjà envoyé à Dusseldorf et au sujet duquel M. Ch. de Linas a écrit une savante dissertation. Entre ces deux monuments devraient se placer les émaux grecs, de même nature; mais l'expo-

1. Voy. *Gazette des beaux-arts*, 2e période, t. XXXII, p. 238.

sition n'en a pas à nous offrir. En revanche, elle nous montre un certain nombre de fibules en bronze émaillé, comme celles que nous avons publiées jadis dans la *Gazette des beaux-arts*.

L'abbé Cochet, qui a le premier attiré l'attention, en France, sur ces émaux que lui avaient donnés les cimetières de Normandie, n'en déterminait pas l'époque d'une façon bien précise. Nous voyons qu'en



COL DE DENTELLE D'OR ET DE PERLES.

(Allemagne, XVIIe siècle).

Allemagne on les attribue tous à l'époque de la domination romaine. Mais si le célèbre passage de Philostrate constate un fait exact, les Romains auraient appliqué ce mode de décorer le bronze à l'imitation des Barbares. On devrait donc en trouver des époques antérieures à la conquête. Et en effet l'on a découvert un atelier d'émailleur parmi les ruines de la cité gauloise du mont Beuvray. Quant à ceux de l'époque postérieure, contemporaine de nos Mérovingiens, la *Gazette des beaux-arts* en a publié un spécimen.

Les émaux champlevés limousins sont plus nombreux que les

rhénans. Ainsi, pour une seule boule d'amortissement d'une grande châsse, fort belle d'ailleurs, émaillée de rosaces sur un fond doré, à M. l'abbé Schnütgen, de Cologne, nous comptons deux petites châsses, l'une à figures rapportées, à M. Goldschmidt, de Francfort, l'autre à figures en réserve, au grand-duc de Bade, ayant toutes deux la *Crucifixion* pour sujet principal, plus trois plaques de reliure : deux représentant la *Crucifixion*, l'une au prince Frédéric de Œttingen-Wallerstein, l'autre au Musée provincial de Berlin; la dernière, le *Christ en majesté*, qui se rapproche beaucoup des émaux rhénans, à M. J.-G. Gutekunst, de Stuttgart; enfin, une navette à encens et deux gemellions, dont l'un est décoré de l'écu de France, au prince Jean de Lichtenstein.

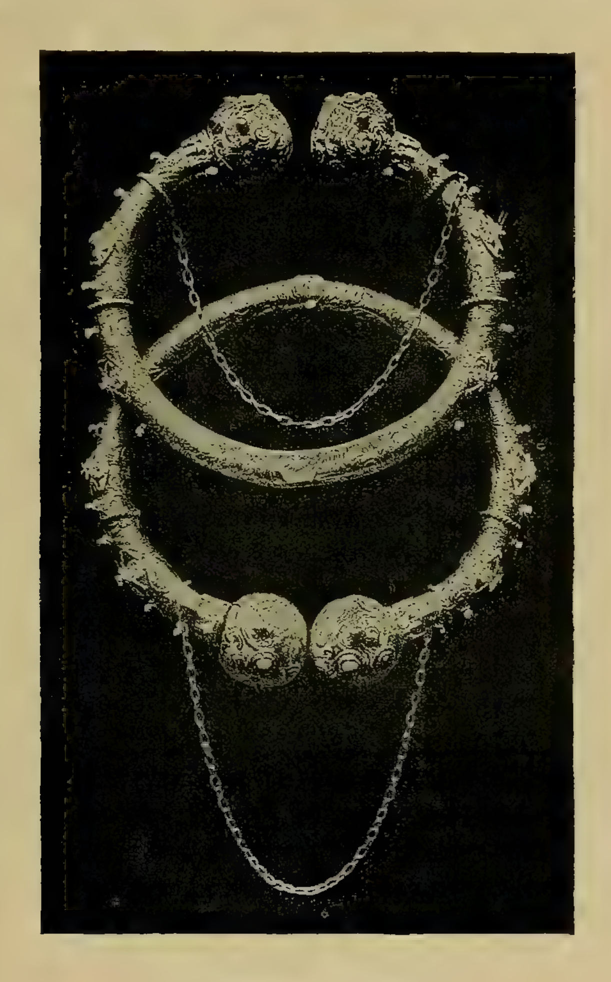
Il n'y a qu'un seul émail translucide sur relief, ou plutôt il y en a trente de formes variées, assemblés sur un ciboire du XIV[e] siècle, qui est une des merveilles de l'exposition, avec l'arbre de Jessé qui appartient aussi au prince Charles-Frédéric de Œttingen-Wallerstein. Ce ciboire, dont la coupe à six pans est fermée par un couvercle pyramidal à frontons, et portée par l'intermédiaire d'une tige à nœud sur un pied à six lobes, provient de l'abbaye bénédictine de Maihingen, près Nortling, en Bavière, et il a été fabriqué pour elle; car si quelques scènes de la Passion sont figurées sur le pied, la coupe et le couvercle montrent des saints bénédictins et des abbesses bénédictines aux pieds du Christ. Il y a donc présomption pour que ces émaux soient allemands. Les inscriptions ne donnent aucune indication et la physionomie de l'ensemble ainsi que des détails est française bien plutôt qu'italienne. Cet avis est aussi celui du directeur du Musée germanique, M. A. Essenwein.

Un plateau à ombilic, exposé par le Musée industriel de Munich, représente l'émaillerie vénitienne.

Quant à nos émaux peints de Limoges, ils sont assez nombreux et généralement beaux. Ceux qui décorent des pièces de vaisselle et qui sont exécutés par Jean III Penicaud ou par P. Raymond appartiennent en majorité à M. Charles Oppenheimer, de Francfort, et proviennent, pour la plupart, de la collection Andrew Fountaine. Un grand plat signé de P. Courteys et supérieur dans son revers, qui représente *Mercure* sous un portique, à l'intérieur où est représenté le *Laocoon*, est exposé par MM. Goldschmidt, de Francfort.

L'émaillerie moderne n'est représentée que par un seul atelier français et par l'exposition collective de l'École d'art et d'industrie de Vienne. Cette dernière nous montre quelques grisailles, d'un ton

verdâtre très froid et, entre autres, une *Pitié* où nous apercevons une tendance à se rapprocher des méthodes des émailleurs limousins du XVIe siècle, tandis que les nôtres, qui, pour la plupart, aujourd'hui, n'osent point manier la pointe pour affirmer les contours et masser les ombres dans l'émail cru, s'en tiennent à celles du XVIIe siècle. Une



BRACELETS DE STYLE GREC.

Par M. O. Dietrich, à Vienne.

urne et deux chandeliers revêtus d'émail brun très profond et d'un ton très chaud, décorés de légères arabesques d'or, forment les plus jolies pièces de cette exposition.

Les Japonais se sont distingués entre tous par la nouveauté de quelques-uns de leurs émaux. Il y en a d'abord qui, imitant l'aventurine, forment un fond brun, réveillé de paillettes d'or, avec

de remarquables travaux de métal en relief. Il y en a d'autres qui semblent cloisonnés, en ce sens que les émaux de couleurs différentes sont nettement délimités, bien qu'il n'y ait point de lame métallique partout pour les séparer. Ainsi, sur un plateau, le sommet neigeux du Fouziyama se détache sur le ciel gris, tandis que quelques filets d'or interrompus dessinent un dragon au milieu de la fumée ou des vapeurs qui flottent sur les flancs du volcan. Le même procédé de cloisonnage partiel est employé pour décorer deux urnes, représentant des cigognes grises et noires sur un fond neigeux.

BIJOUTERIE ET JOAILLERIE.

Cette section, assez importante dans sa partie rétrospective, l'est énormément dans sa partie moderne, au point de vue de notre industrie. Non pas que celle-ci ait la prétention de lutter contre les Allemands sur leur propre terrain, mais elle voudrait bien pouvoir soutenir la lutte sur le marché du monde. Pour l'y aider, une loi, trop récente peut-être pour avoir encore porté ses fruits, a permis d'abaisser le titre de l'or employé dans les bijoux d'exportation. Le résultat a été insignifiant jusqu'ici et l'opportunité de la mesure est très discutée chez les fabricants qui prétendent que l'industrie française y perdra son bon renom, qui était sa principale force dans la lutte, sans rien gagner à cause de la différence du prix de la main-d'œuvre dans les deux pays.

Ces questions n'étant pas de notre compétence, nous nous restreignons à notre rôle de rapporteur de ce que nous avons pu voir à Nuremberg.

Comme dans la section d'orfèvrerie, mais avec plus d'abondance, les Musées de Mayence, de Trèves, de Colmar, de Munich, de Berlin, etc., auxquels s'est joint M. le professeur E. Aus'm Weerth, à Kessenich, ont envoyé les pièces que les fouilles locales ont mises au jour. Ces fouilles, exécutées avec méthode, ont pu donner des renseignements d'une importance extrême sur l'origine de la plupart de ces bijoux que le commerce mêle et confond, réunissant dans la même vitrine les apports de la Grèce et de l'Italie avec ceux de l'Allemagne ou de la France.

A côté des bijoux romains en or repoussé, ou en or filigrané et granulé, décorés parfois de sortes de battes pyramidales ou quadrangulaires, assez semblables à celles de nos bijoux du XIVe siècle,

envoyés par le Musée de Mayence celui de Budapest expose — en même temps que des bijoux en or, également décorés de granulés ou de spirales d'or — des torques, de longues fibules à arcade, faits en argent, puis des bouterolles de fourreau, et des boucles de ceinturon décorées de tables de grenat incrustées dans l'or. Ces bijoux, trouvés en Hongrie, auraient appartenu aux Goths ou aux Avares, peuples se rattachant aux mêmes origines que les Francs et les Mérovingiens



BIJOUTERIE JAPONAISE.

dont les savants ont suivi, après celles des Goths, les traces le long du Danube, puis sur les deux rives du Rhin. Les bijoux décorés de grenat d'Orient, que ces populations ont enfouis dans la tombe de leurs guerriers ou de leurs femmes, s'y mêlent avec des bronzes ciselés de méandres qui rappellent l'art scandinave, et avec des plaques de fer, attaches et boucles de ceinture, dans lesquelles l'argent et l'or dessinent les mêmes entrelacs et les mêmes méandres.

Des cartes ont été dressées où toutes ces traces de civilisations

superposées et mêlées sont soigneusement indiquées et le Musée de Mayence, nous le répétons, est précieux pour ces études à cause de la grande quantité de fac-similés que MM. Lindenschmidt y ont réunis.

Le Musée germanique de Nuremberg vient lui-même de s'enrichir d'un grand nombre de ces vestiges de la civilisation franque d'une grande beauté. On les y fait descendre jusqu'à l'époque carolingienne. Nous ne savons si des monnaies y autorisent; en tous cas ces bijoux appartenaient à des populations chrétiennes. Nous ne voyons pas pourquoi, d'ailleurs, l'art que caractérisent les méandres et les dragons, qui ornent encore les manuscrits du temps de Charlemagne, aurait cessé d'être pratiqué dans la bijouterie toujours en retard sur les autres arts. L'abbé Cochet, qui a beaucoup fouillé les tombeaux de ces époques, arrêtait brusquement ses attributions aux Mérovingiens, et nous croyons qu'il n'avait pas toujours raison.

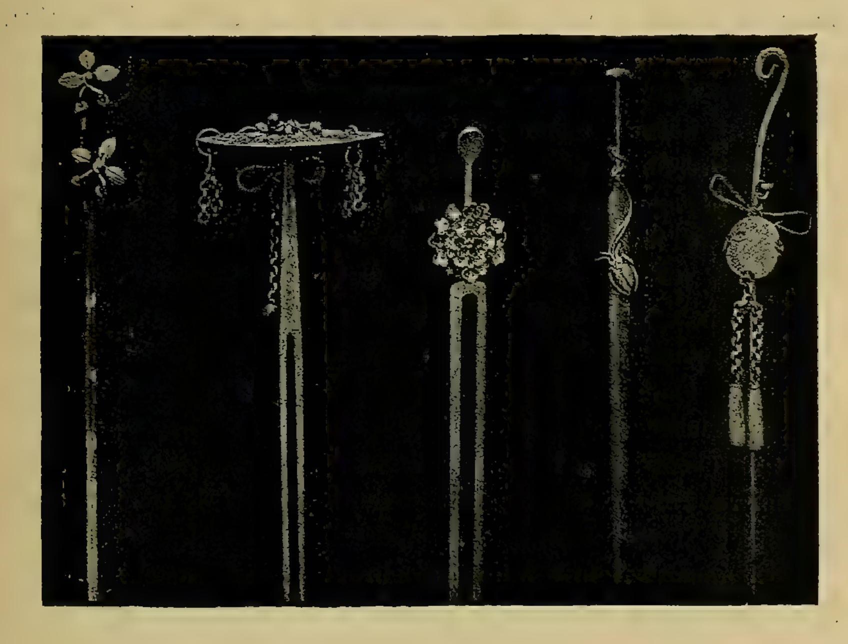
Au milieu du fonds commun des bijoux contemporains des premiers siècles de notre histoire, on fait parfois des trouvailles qui déroutent les savants. Telle est celle de Hiddensoë qui est composée de bijoux d'or formés de croix recroisetées et patées, comme dit la langue du blason, décorées de filets de granules ainsi que de filigranes.

Devant la nombreuse exposition des bijoux populaires des bords des mers du Nord et de la Baltique, portés par les paysans de la Suède, de la Norvège, du Shleswig, du Danemark et du Hanovre on est surpris par ce qu'on y retrouve des anciens procédés de fabrication grecque ou étrusque. Aux amas de perles d'argent et d'or de toutes dimensions et aux filigranes qui composent les agrafes cordiformes destinées à fermer le col des corsages des femmes, aux plaques réunies par des chaînettes qui garnissent ces corsages, aux couronnes des fiancées, aux boutons des habits, produits de la fonte, du repoussé, du ciselé et de la soudure, un seul élément nouveau a été ajouté : ce sont de petits disques creux, suspendus à un anneau autour de la plupart de ces bijoux et qui, toujours en mouvement, leur donnent un scintillement et un éclat particuliers.

Lorsque tant de choses brillantes couvraient les costumes, il en coûtait peu de remplacer le linge par de la bijouterie, ainsi qu'en témoigne le singulier col formé d'une dentelle de fils d'or sur lesquels des rangs de perles dessinent de lourdes broderies.

C'est Pforzheim qui est, en Allemagne, le centre industriel de la bijouterie à bon marché, et l'on y fait de grands efforts pour l'y maintenir; car une école industrielle y a été fondée, dont les travaux occupent une place importante à côté de l'Exposition collective des

fabricants. Ces travaux consistent en études d'après l'antique, qui sont, d'ailleurs, d'une certaine faiblesse, et d'après les bijoux grecs et allemands du XVIe siècle, puis en projets, tant graphiques que modelés en cire, pour tout ce qui peut constituer un bijou. Tous les détails de la fabrication y sont en outre enseignés, de telle sorte que l'exécution accompagne parfois le projet. Quant aux produits de la fabrication, ils imitent surtout l'art grec, dit pompéien, que l'arrivée à Paris des bijoux de la collection Campana avait mis si subitement à la mode.



BIJOUTERIE JAPONAISE.

L'Exposition collective de Munich s'adresse à une clientèle plus élevée et montre, en outre, des bijoux dans le style allemand de la Renaissance, émaillés ou non. Dans celle de Berlin, où la Renaissance italienne et la Renaissance allemande sont indifféremment cultivées, avec adjonction de petits émaux peints, nous trouvons des bijoux cotés à un bon marché excessif.

A Vienne, aussi, l'on exécute des bijoux de style grec d'un caractère très particulier.

A Hanau, dont nous avons déjà parlé, existe une importante fabrication de toutes les pièces brutes qui peuvent entrer dans la composition d'un bijou. Les fabricants n'ont plus qu'à les terminer et à les assembler. On y établit aussi des bijoux sans style particulier et de

la joaillerie où les diamants forment des combinaisons symétriques.

Enfin à Gmünd, en Wurtemberg, Pompéi et la Renaissance fournissent des modèles où il entre beaucoup de fantaisie. On y fabrique aussi la menue argenterie comme les tabatières, les dés à coudre, les ronds de serviette décorés de gravures à la machine.

A Nuremberg, enfin, on établit la bijouterie de théâtre, mais avec moins de soin et moins de goût que celle qu'il nous a été donné d'examiner en France.

Vienne n'a envoyé que la bijouterie d'argent niellé où la maison Lustig s'est créé une spécialité. La réunion de chaînes de montre, de médaillons et de boutons qui forment le principal de sa fabrication, est dominée par une coupe presque cylindrique, décorée de nielles noirs d'un goût charmant.

Les centres de l'industrie du bijou sont nombreux en Allemagne, on le voit, et comme la main-d'œuvre y est moins coûteuse qu'à Paris où les ouvriers semblent se plaire à ruiner l'industrie par leurs prétentions à toujours élever les salaires tout en diminuant la durée du travail, ce nous semble être sur un autre terrain que celui du bon marché que nous devons entrer en lutte avec eux.

Les Japonais, enfin, apportent dans la composition des bijoux le goût si particulier qu'ils doivent à ce qu'ils prennent leurs modèles dans la nature, et dans leur exécution cette merveilleuse habileté à combiner les métaux divers qui fait de la plupart de leurs œuvres des choses exquises.

Notre industrie leur a fait de nombreux et d'heureux emprunts : mais, de tous, celui auquel elle devra toujours se tenir, c'est celui qui les rend si originaux. Prenons toujours pour point de départ l'étude de la nature tout en composant en Européens et non en Asiatiques.

ALFRED DARCEL.

P. S. — Si dans la partie de cet article consacrée au bronze, nous n'avons pas pris le Pirée pour un homme, nous avons du moins inventé la ville nouvelle de *Mailand* (p. 242 de la livraison précédente). Or nous aurions dû savoir que, chaque peuple ayant la manie d'arranger à sa façon l'orthographe géographique, les Allemands appellent ainsi ce que les Italiens dénomment *Milano* et nous *Milan*.

D'un autre côté M. Charles Cournault veut bien nous écrire de Lorraine que ce que nous avons désigné comme étant une aiguière persane (Voy. la gravure de la page 253) est un *koungân* du Turquestan.

Le koungân est un vase de table destiné à contenir l'eau à boire, tandis que celui réservé aux ablutions est d'autre forme et toujours accompagné d'un plateau.

Le livre de M. Ujfalvy auquel se réfère M. Cournault est d'ailleurs très explicite sur les formes différentes, ainsi que sur les noms divers de ces vases ayant chacun un usage spécial. A. D.

LES GRANDS AMATEURS D'AUTREFOIS.

MADAME DE CHAMILLART.

Ce n'est pas seulement par son goût pour les livres et les belles reliures[1] que Mme de Chamillart a mérité de prendre place à côté des grands amateurs de son temps ; elle eut aussi le culte des choses de l'art, et Saint-Simon s'est montré singulièrement injuste en la présentant, dans ses *Mémoires*, comme une femme à l'esprit futile, incapable d'une pensée sérieuse, et n'ayant d'autres passions que celles de la toilette et du jeu.

Élisabeth-Thérèse Le Rebours, fille de Jean Le Rebours, conseiller du roi, maître ordinaire en sa Chambre des comptes, et de dame Élisabeth Compain, est née en 1657. Élevée fort modestement, elle venait d'atteindre sa vingtième année, quand on la maria à son cousin, Michel Chamillart, alors simple maître des requêtes. C'était un fort galant homme, d'une probité rare, mais d'une intelligence très bornée, et rien ne l'eût fait sortir de l'obscurité, si son incomparable habileté au jeu de billard ne lui avait attiré la faveur du grand roi qui, pour

1. Nous donnerons bientôt dans l'ouvrage que nous sommes sur le point de publier : Les Femmes bibliophiles de France aux xvie, xviie et xviiie siècles (*Paris, Damascene Morgand, éditeur*), un catalogue complet et descriptif de ces livres que les amateurs se disputent aujourd'hui avec tant d'acharnement. La place nous faisant défaut, nous nous contenterons de signaler ici les plus importants et notamment ceux dont on a retrouvé la trace. Nous réservons également pour le travail précité les états énumératifs des *tableaux*, des *tapisseries*, de l'*argenterie* et des *bijoux*, qui exigeraient un développement trop considérable pour le cadre dont nous pouvons disposer.

le garder auprès de lui, en fit un contrôleur général des finances en 1699 et, bientôt après, son ministre de la guerre.

Nous retrouvons donc Mme de Chamillart à Versailles, au faîte des grandeurs, mais dépaysée, un peu gauche. Transportée, tout à coup, par les hasards de la fortune, au milieu des splendeurs d'une cour, considérée à juste titre comme la plus brillante de l'Europe, elle y apporta une timidité qui lui valut le dangereux honneur d'être remarquée de Saint-Simon. « *Elle étoit*, dit-il, *vertueuse et fort polie, mais elle ne savoit que jouer sans l'aimer, mais faute de savoir faire autre chose, ni que dire, après avoir demandé à chacun comment il se portoit. La Cour ne put la former, et, à dire vrai, c'était la meilleure et la plus sotte femme du monde et la plus inutile à son mari.* » Le trait est vif, mais hâtons-nous de dire que rien ne le justifie. N'oublions pas, d'ailleurs, que, si Saint-Simon avait beaucoup d'esprit, il était, de parti pris, malveillant et injuste. Comment Mme de Chamillart, avec son éducation bourgeoise, aurait-elle échappé à ses épigrammes, quand ses meilleurs amis lui servaient de cible? Elle lui parut ridicule, au milieu de ces femmes aux mœurs élégantes et faciles, qui savaient *être utiles* à leurs maris, et la pureté de sa vie ne put la protéger contre ses sarcasmes.

Amie de Mme de Maintenon, dont elle subissait l'influence et qui lui avait inculqué ses habitudes de piété froide et de sévère étiquette, Mme de Chamillart ne se laissa pas emporter, comme la brillante comtesse de Verrue, sa contemporaine, par la passion de la curiosité et la manie de la collection. Elle s'entoura de tableaux, d'objets d'art, et des livres qu'elle aimait, sans s'occuper de la pièce rare ou de l'édition précieuse. Contrairement à une opinion généralement répandue dans le monde des bibliophiles, elle n'eut pas de bibliothèque proprement dite, et ne posséda que quelques volumes traitant plus particulièrement de la théologie et de l'histoire; mais elle eut le mérite d'en faire un ornement et de les habiller avec une sûreté de goût qui n'a pas été dépassée. Tous sont reliés en maroquin de différentes couleurs et la plupart sont doublés de même. Ils portent son chiffre, deux C entrelacés, aux angles, et ses armes « *d'azur, à la levrette passante d'argent, accolée d'azur, au chef d'or chargé de trois molettes d'éperon du champ*, aliàs *de sable; accolé de* Le Rebours, *qui est de gueules à sept losanges d'argent, posées 3, 3 et 1* » presque toujours frappées au centre de la doublure. Quelques-uns sont recouverts sur les plats d'une dentelle ou plutôt d'une simple roulette; mais ils font exception. Le beau *Corneille*, estimé 20 livres au décès

de Mme de Chamillart, et récemment acquis par le comte de Lignerolles, au prix de 5,200 francs à la vente Roger (du Nord), en fournit le plus intéressant spécimen.

Nous n'avons pas à insister sur la valeur de ces reliures qui, par leurs qualités exceptionnelles, la solidité et l'élégance de ce qu'on est convenu d'appeler le *corps d'ouvrage*, rivalisent avec celles de Longepierre et du comte d'Hoym. On les attribue généralement à Boyet; mais s'il paraît hors de doute que certains volumes, où l'on reconnaît les procédés dont se servait ce maître de l'art, soient sortis de ses mains, il n'en est pas de même de beaucoup d'autres qui, par la délicatesse un peu fragile de leurs *coiffes*, la finesse de leurs *cartons* et le peu de hauteur des *châsses*, nous paraissent se rapprocher de la manière de Padeloup. Il n'eût donc pas été indifférent d'être fixé à cet égard; mais malgré toutes nos recherches, et bien que nous ayons eu sous les yeux les comptes de la dépense de Mme de Chamillart pendant plusieurs années, nous n'avons pu découvrir le nom de l'artiste habile qui sut donner à ses livres un cachet de distinction si remarquable. On doit croire, en toute hypothèse, qu'elle surveillait le travail de son relieur et qu'elle lui fournissait elle-même la matière dont il avait besoin; car on voit, sous le n° 322 de l'inventaire qui suivit son décès, la mention suivante : *Quarante-deux peaux de maroquin citron et trente-deux peaux de maroquin bleu turque* (sic), *le tout du Levant, prisées la somme de trois cents livres*, et il est permis de supposer que ces maroquins, qu'elle faisait venir à si grands frais, n'étaient pas seulement destinés à l'ameublement de son hôtel, si tant est qu'ils y entrassent pour quelque chose.

Les rares volumes qui nous viennent de Mme de Chamillart et que nous avons pu retrouver dans les collections particulières sont les suivants :

1. Offices et Prières de l'Église, in-8, chagrin noir doublé de mar. vert, dent., tr. dor., fermoirs en acier.

   Manuscrit sur vélin, qui a figuré, sous le n° 47, à la vente de Bure, avec cette désignation : *Heures pour madame de Chamillart.* L'écriture en est assez belle et porte la signature du calligraphe Le Coulteux à la page 368. Il est orné d'une miniature, de vignettes, culs-de-lampe et lettres initiales en or et en couleurs. Acheté 605 fr. par M. Hope, il a passé, à la mort de ce dernier, dans l'opulente bibliothèque de M. le duc d'Aumale, au château de Chantilly.

2. Le Symbole des Apôtres, avec des explications pour servir de méditations aux âmes chrétiennes, par le R. P. Perduyn de la

Compagnie de Jésus. *A Bruxelles*, in-12, mar. noir janséniste doublé de mar. rouge, dent., tr. dor., armes à l'intérieur.

Manuscrit sur vélin. Titre rouge, initiales en or et en couleurs.

Il est aujourd'hui la propriété de M. l'abbé Le Rebours, curé de la Madeleine, descendant, par les femmes, de la famille Chamillart.

3. Les Lettres de Saint Augustin (trad. par M. du Bois). *Paris, J. B. Coignard*, 1701, 6 vol. in-8, réglés, mar. citron doublé de mar. rouge, dent., tr. dor., armes à l'intérieur.

Cet ouvrage, un des plus beaux de ceux qu'a possédés Mme de Chamillart, figurait dans la bibliothèque du baron Jérôme Pichon (no 34 du catalogue), et l'on sait avec quel bonheur l'éminent président de la Société des bibliophiles français retrouva à Cambrai, après vingt-cinq années de recherches, le tome II qui lui manquait.

Les *Lettres de Saint Augustin* appartiennent aujourd'hui au baron de La Roche-Lacarelle.

4. Les Confessions de Saint Augustin (trad. par M. du Bois). *A Paris, chez Jean de Nully*, M. DC. II, 3 vol. in-12, mar. citron doublé de mar. rouge, dent., tr. dor., armes à l'intérieur.

Tome Ier seulement.

Bibliothèque Nationale. Réserve, no 3520.

5. La Mort des Justes, pour servir de modèle à ceux qui veulent apprendre à bien mourir, par le R. P. Lalemant. *Paris*, 1693, in-12, mar. bleu doublé de mar. rouge, dent., tr. dor., armes à l'intérieur.

Bibliothèque du baron James de Rothschild.

6. L'Esprit de monsieur Arnault, par Pierre Jurieu. *Paris*, 1684, 2 vol. in-12, mar. citron doublé de mar. rouge, dent., tr. dor., armes à l'intérieur.

Bibliothèque de M. Destailleur.

7. Pensées pieuses, tirées des *Réflexions morales du Nouveau Testament*, par le père Pasquier Quesnel. *A Paris, chez André Pralard*, 1711, pet. in-12, mar. citron doublé de mar. citron, dent., tr. dor.

La reliure de ce volume, à compartiments de mosaïque et doublée de maroquin citron, peut être attribuée à Padeloup. Les armoiries sont à l'intérieur, et les chiffres que l'on voit presque toujours aux angles des plats sont remplacés par une riche dentelle.

Bibliothèque du baron James de Rothschild.

8. La Vérité de la religion chrétienne, par M. Abbadie. Troisième édition. *A Rotterdam, chez Reinier Leers*, 1689, 2 vol. in-12, mar. citron doublé de mar. rouge, dent., tr. dor., armes à l'intérieur.

Bibliothèque du baron James de Rothschild.

9. Les Provinciales, ou Lettres escrites par L. de Montalte (Bl. Pascal) à un provincial de ses amis et aux R.R. P.P. Jésuites, touchant la morale de ces pères, avec les notes de Guill. Wendrock (P. Nicole), traduites en français (par Mlle de Joncoux). *Cologne, Nic. Schouten*, 1700, 2 vol. in-12, réglés, mar. bleu doublé de mar. rouge, dent., tr. dor., armes à l'intérieur.

Ces beaux volumes qui n'avaient été estimés que 15 *livres*, au décès de Mme de Chamillart, ont été payés successivement 355 fr. à la vente Parrison en 1856; 1,620 fr., à la vente Brunet, en 1868, et 10,000 fr. à la vente du marquis de Ganay, en 1881.

Ils appartiennent au comte de Mosbourg.

10. Les Lettres provinciales... *A Cologne, chez Nic. Schouten*, 1685, in-12, mar. rouge doublé de mar. rouge, dent., tr. dor., armes à l'intérieur.

Très bel exemplaire qui a figuré, comme le précédent, à la vente Parrison où il a été payé 350 fr.

Bibliothèque du comte de Lignerolles.

11. Entretiens sur la pluralité des mondes, par M. de Fontenelle. *Paris, chez la Vve Blageart*, M.DC.LXXXVI. Pet. in-8, planche gravée, mar. bleu, larges dentelles sur les plats, dos orné, tr. dor., doublé de mar. rouge, dent., armes à l'intérieur.

Conservation parfaite.

Acheté 205 fr. par le comte de Lignerolles, à la vente de la duchesse de Raguse en 1857.

12. Nouveaux dialogues des morts, par M. de Fontenelle. *Paris, Michel Brunet*, 1700, 2 vol. in-12, réglés, mar. vert, dent., doublé de mar. rouge, dent., tr. dor., armes à l'intérieur.

Catalogue de Bure (n° 1085). Vendu 149 fr.

13. Le Traité de la vieillesse et de l'amitié, de Cicéron, trad. en français par M. du Bois. *Paris, J.-B. Coignard*, 1698, in-12, mar. bleu doublé de mar. rouge, dent., tr. dor., armes à l'intérieur.

Ce joli livre a fait partie de notre collection (*Mes livres*, dernière édition, n° 20) et se recommande par la finesse exceptionnelle de son maroquin. Il a pris place dans la bibliothèque du baron James de Rothschild.

14. Les Lettres de Pline le Jeune, trad. par M. Louis de Sacy. *Paris, Vve de Claude Barbin*, 1702, 3 vol. in-12, mar. rouge doublé de mar. rouge, dent., tr. dor., armes à l'intérieur.

Vente de Bure (n° 1093 du catalogue), 160 fr. en 1853.

Bibliothèque de Mme Delessert.

15. Les Œuvres de M. Voiture. *Paris, Vve F. Mauger*, 1702, 2 vol. in-12, réglés, mar. citron doublé de mar. rouge, dent. tr. dor., armes à l'intérieur.

Achetés 1,500 fr. par M. Ernest Odiot, à la vente du baron Jérôme Pichon, qui ne les avait payés que 130 fr. chez de Bure, ces volumes ont appartenu successivement au baron Roger Portalis et à M. Delbergue-Cormont, ancien commissaire-priseur.

M. Arbaud, d'Aix (en Provence), les a acquis à la vente de ce dernier, au prix de 2,160 fr., sans les frais.

16. Œuvres diverses du Sr Boileau-Despréaux. *Paris, Vve Barbin*, 1701, 2 parties en 1 vol. in-4, fig., mar. rouge, fil., dos orné, tr. dor., armes sur les plats.

Dernière édition donnée par Boileau.

Ce livre ne figure pas sur l'inventaire. Mme de Chamillart possédant également l'édition in-12, parue quatre mois après l'in-4, et plus précieuse, parce qu'elle contient des corrections et plusieurs leçons nouvelles, il est probable qu'on le laissa parmi les ouvrages qui furent estimés en bloc.

Il appartient aujourd'hui à M. Pépin Le Halleur.

17. Œuvres diverses du Sr Boileau-Despréaux. *Paris, Denys Thierry*, 1701, 2 vol. in-12, mar. citron doublé de mar. rouge, dent., tr. dor., armes à l'intérieur.

Très bel exemplaire. Il provient des bibliothèques du baron Jérôme Pichon (no 592 du catalogue) et de M. Lebeuf de Montgermont (no 419), à la vente duquel il a atteint le prix de 3,920 fr. Il n'avait été estimé que *trois livres* dans l'inventaire.

Bibliothèque du baron de La Roche-Lacarelle.

18. Poésies de madame des Houlières. *Paris, Vve Sébastien Mabre-Cramoisy*, 1688. — Poésies de Mme des Houlières, seconde partie (publiée par Mlle des Houlières). *Paris, J. Villette*, 1695, 2 parties en 1 vol. in-8, réglé, mar. rouge, dent., tr. dor., armes sur les plats.

Précieux volume acheté à la vente de B. Heber, par le baron Jérôme Pichon, et qui a passé dans la bibliothèque de M. le duc d'Aumale.

19. Le Théatre de P. Corneille (et les poèmes dramatiques de Th. Corneille). *A Paris, chez Guill. Cavelier*, 1706, 10 vol. in-12, réglés, mar. vert, larges dentelles, doublé de mar. rouge, dent., dos ornés, tr. dor., armes à l'intérieur.

Superbe exemplaire qui a été payé 4,100 fr. à la vente Brunet et 5,200 fr. à la vente Roger (du Nord).

Il appartient au comte de Lignerolles.

20. Les Œuvres de Racine. *Paris*, 1702, 2 vol. in-12, frontisp. gravé et fig., mar. citron doublé de mar. rouge, dent., tr. dor., armes à l'intérieur.

Bibliothèque du comte de Lignerolles.

21. Œuvres du Sr de la Chapelle (Amours de Catulle et Théâtre). *Paris*, *Jean Anisson*, 1700, 2 vol. in-12, maroq. rouge, dent. tr. dor., armes sur les plats.

Excellente reliure.

Bibliothèque de M. Dutuit, de Rouen.

22. Les Œuvres de M. de Cyrano Bergerac. *Paris*, *Charles de Sercy*, 1676, 2 vol. in-12, mar. rouge, doublé de mar. rouge, dent., tr. dor., armes à l'intérieur.

Vente de Bure, 299 fr.

Bibliothèque de M. le duc d'Aumale.

23. Mélanges curieux des meilleures pièces attribuées à M. de Saint-Évremond, et de plusieurs autres ouvrages rares ou nouveaux. *Amsterdam*, *chez Pierre Martin*, M.DCC.VI, portr. de Saint-Évremond, frontisp., gravés et fig., 2 vol. pet. in-8, mar. vert, large dentelle, doublé de mar. rouge, dent., tr. dor., armes à l'intérieur.

Ces volumes ont appartenu au baron Gonzague de Saint-Geniès, qui les avait découverts à Londres et payés 50 fr. Ils sont aujourd'hui la propriété du comte de Lignerolles.

24. Histoire romaine, contenant tout ce qui s'est passé de plus mémorable depuis le commencement de l'Empire jusqu'à Licinius, par R. P. en Dieu, F. Nic. Coëffeteau, de l'ordre des Frères-Prescheurs, conseiller du Roy en ses conseils d'État et privé. *Paris*, *de Luynes*, 1693, 3 vol. in-12, mar. olive doublé de mar. rouge., dent., tr. dor., armes à l'intérieur.

Bibliothèque de M. Baudrier, de Lyon.

25. Testament politique du cardinal de Richelieu. *A Amsterdam*, *chez Henry Desbordes*, 1688, 2 parties en 1 vol. pet. in-12, mar. vert, larges dent., dos orné, doublé de mar. rouge, dent., tr. dor., armes à l'intérieur.

Exemplaire qui a figuré aux ventes Pixérécourt, Giraud, et récemment à celle du comte Roger (du Nord), où il a été adjugé au prix de 1,000 fr.

26. Histoire des plus illustres favoris, anciens et modernes, recueillie par M. P. D. (Pierre du Puy). *Lyon*, 1677, 3 vol. pet. in-12, mar. vert, large dent., sur les plats, doublé de mar. rouge, dent., tr. dor., armes à l'intérieur.

Ventes Hebbelinck, 265 fr. — Schéfer (*Labitte*, 1880), 1,950 fr.

27. La Conqueste du Mexique, trad. de l'espagnol de Dom Antoine de Solis (par Citri de la Guette). *Paris, de la Compagnie des libraires*, 1704, 2 vol. in-12, réglés, fig., mar. bleu doublé de mar. rouge, dent., tr. dor., armes à l'intérieur.

Charmant exemplaire provenant de la vente de lord Gosford (*Paris, Ch. Porquet*, 1882), où il a été acheté par le comte de Sauvage et payé 3,000 fr., sans les frais.

28. Histoire de la réunion du royaume de Portugal a la couronne de Castille, trad. de l'italien de Ierosme Conestage, gentilhomme génois (Jean de Sylva, comte de Portalègre). *Paris, Claude Barbin*, 1680, 2 vol., mar. bleu doublé de mar. rouge, dent., tr. dor., armes à l'intérieur.

Exemplaire Parrison et de Bure.
Bibliothèque du comte de Lignerolles.

---

29. Recueil des Opéras, des ballets et des plus belles pièces en musique qui ont été représentées depuis dix ou douze ans jusqu'à présent (1690-1702), devant Sa Majesté Très Chrestienne. *Suivant la copie de Paris, Amsterdam, Abraham Volfgang et Henri Schelte*, 9 vol. in-12, mar. vert, large dent., doublé de mar. rouge, dent., tr. dor., armes à l'intérieur.

Recueil factice formé successivement de pièces imprimées à part, avec des caractères elzéviriens.
Catalogue Soleinne, n° 3,303.

« Mme de Chamillart passait ses matinées enfermée avec son tapissier et sa couturière », dit encore Saint-Simon.

Nous croyons au tapissier; car l'ameublement de l'hôtel de la rue Coq-Héron, où elle se retira, en 1709, quand son mari, succombant sous le double fardeau des finances et de la guerre qu'avaient eu peine à porter séparément deux hommes de génie, Colbert et Louvois, fut obligé de quitter Versailles [1], donne une haute idée du luxe et du goût délicat qu'elle apportait en toutes choses ; mais nous sommes plus rebelle en ce qui concerne la couturière, et nous pensons qu'elle n'apparaît sous la plume de Saint-Simon que pour servir une fois de

1. Louis XIV avait fait une pension de 60,000 livres à son ancien ministre et son attachement pour lui était tel, qu'il l'eût maintenu dans ses fonctions, malgré sa trop évidente incapacité et le cri de l'opinion publique, si Chamillart n'avait commis l'imprudence de se brouiller avec Mme de Maintenon, sa protectrice, en lui cachant un secret d'État que le roi lui avait ordonné de garder.

plus son esprit médisant et sarcastique. Rien, dans l'inventaire, ne révèle, en effet, cet amour immodéré de la toilette, et nous sommes loin des 60 corsets et des 80 robes et jupons de toutes sortes que l'on trouva chez Mme de Verrue, quand ses héritiers se partagèrent sa succession.

En somme, et quoi qu'en ait dit l'écrivain grand seigneur, l'intérieur élégant et artistique que Mme de Chamillart sut se créer démontre que « la plus sotte femme du monde » ne se contentait pas d'aimer les livres, mais qu'elle comprenait aussi les arts et qu'elle les pratiquait.

Le lecteur en jugera par la description de sa chambre à coucher, que nous avons pu reconstituer sur des documents authentiques [1]. Une magnifique tapisserie, représentant l'*Histoire d'Abraham*, en couvrait les murs ; le lit, à bas piliers, avait six pieds de large sur onze et demi de haut, et tranchait sur la tenture un peu sombre par le feu de ses rideaux et de son ciel en damas cramoisi garni d'un double galon d'or de Milan.

Les fauteuils et quatre banquettes en bois de noyer sculpté étaient couverts de tapisseries ; deux grands miroirs à chapiteaux éclairaient la pièce et, dans son cadre de bois doré, un crucifix en ivoire surmontait un prie-Dieu en palissandre.

A côté d'un écran couvert sur l'une de ses faces de velours de Venise à fleurs ciselées, et sur l'autre d'une tapisserie à petits points, à fond d'or, représentant *Saint Michel*, le patron de Chamillart, se trouvait un grand sopha « de damas aurore à fleurs d'argent » et une table de marbre posée sur un pied de bois sculpté et doré ; derrière le sopha, un paravent de la Chine ; plus loin un bureau à plusieurs tiroirs, en marqueterie écaille et cuivre, et la petite armoire aux livres, à deux guichets, également en marqueterie, « garnys d'ornements d'or moulu et contenant six pieds et demi de haut sur deux et demi de large » ; au-dessus, une pendule incrustée, signée de Duret, le grand faiseur ; en face de la cheminée, un lustre à huit branches, suspendu par un cordon tressé d'or et de soie et, tout près du foyer, le trictrac de rigueur, avec son cornet d'ébène mêlé d'ivoire.

Si nous parcourons le reste de l'hôtel, nous y voyons, répandues depuis le vestibule jusqu'aux appartements d'apparat et jusqu'à la chapelle, de magnifiques tapisseries à personnages, sorties des grandes fabriques de Flandre, d'Angleterre, de *La Planche*, et des galeries du

1. Inventaire du 10 octobre 1731, dressé par le notaire Rabouine, à la requête des héritiers de Mme Chamillart.

Louvre, et représentant des scènes de la mythologie et de la Bible, prisées ensemble près de 25,000 livres, somme considérable pour le temps [1]; près de cent tableaux, parmi lesquels nous comptons trois portraits de Louis XIV, de différentes grandeurs, et ceux de Mme de Maintenon, de la duchesse de Bourgogne, du duc du Maine et du Régent, en décorent les murs ; des meubles de prix ornent chaque pièce ; des cabarets de la Chine, avec leurs tasses garnies de vermeil, s'étalent sur les tables de marbre, et tout, jusqu'aux bijoux et à l'argenterie, dont l'estimation s'élève à plus de 50,000 livres, se présente avec le caractère le plus noble dans sa simplicité luxueuse.

Mme de Chamillart passa les dernières années de sa vie dans la solitude. Elle avait perdu, en 1721, son mari [2], qui n'avait jamais pu se relever du discrédit où il était tombé, mais avec lequel elle avait toujours vécu dans l'intimité la plus étroite, puis, coup sur coup, son fils Michel, marquis de Cany, mort fort jeune de la petite vérole, et deux de ses filles, les duchesses de la Feuillade et de Durfort de Lorges.

Frappée dans ses affections les plus chères, elle se retira dans son château de La Suze, près de Courcelles, dans le diocèse du Mans, et s'y consacra, loin du monde qui l'avait oubliée et qu'elle avait oublié, à des œuvres de bienfaisance et de charité.

Elle mourut le 26 juillet 1731, à l'âge de soixante-quatorze ans, et voulut être enterrée « sans aucune cérémonie » dans sa chapelle de Courcelles. Elle recommandait, en même temps, à la marquise de Dreux, sa fille aînée, le seul enfant qui lui restât, de transporter son cœur, sans plus de pompe, à Paris, dans la chapelle de la communauté de Saint-Nicolas du Chardonnet, auprès de son mari qui y avait été inhumé.

La bibliothèque de Mme de Chamillart et les objets d'art de toutes sortes qu'elle avait réunis à Paris et dans son château de La Suze, furent partagés entre ses héritiers représentés par sa fille, la marquise de Dreux, les quatre enfants de son fils Michel, et les deux fils de Geneviève-Élisabeth, duchesse de Lorges ; mais il ne nous reste

1. Mme de Chamillart possédait encore au château de La Suze de fort belles tapisseries qui furent estimées plus de dix mille livres.

2. L'épitaphe suivante avait aussitôt couru la cour et la ville :

Ci gît le fameux Chamillard,
De son roi le protonotaire.
Il fut un héros au billard,
Un zéro dans le ministère.

que peu de chose de ces richesses, qu'il eût été si intéressant de connaître, et qui, presque toutes, ont été détruites ou dispersées à la Révolution.

S'il n'existe pas de portrait de Mme de Chamillart, celui de son mari, magnifiquement peint par Rigaud, figura longtemps à l'hôtel du ministère de la guerre, quand le duc de Feltre en avait le portefeuille. On raconte[1] que le ministre, croyant avoir celui de Louvois, le montrait souvent avec orgueil en disant : « Voilà mon modèle. » Un connaisseur lui ayant appris que c'était Chamillart, le portrait disparut prestement. Nous ne savons ce qu'il est devenu ; peut-être fait-il partie du Musée de Versailles.

Les documents qui nous ont permis d'établir cette notice nous ont été communiqués avec le plus courtois empressement par M. l'abbé Esnault, membre de la Société historique et archéologique du Maine, auteur d'un travail sur le ministre Chamillart, paru récemment et justement remarqué. Nous croyons être l'interprète de ceux que cette lecture aura intéressés, en lui offrant, ici, le témoignage public de notre sincère gratitude.

ERNEST QUENTIN-BAUCHART.

1. Paul de Musset : les *Originaux du* XVIIe *siècle.*



L'ŒUVRE DE REMBRANDT[1].



Comme le théâtre de Molière et celui de Shakespeare, comme la *Divine comédie* de Dante, l'œuvre de Rembrandt sera un éternel sujet d'étude et de méditation. On pourrait former une vaste bibliothèque de tous les commentaires qui ont été publiés sur les créations de ces génies sublimes, et il semble, tant est complexe et profonde leur essence, que l'exploration en soit à peine commencée. Pour Rembrandt, que de problèmes restent à résoudre, que de points à éclaircir, que d'erreurs et de faux jugements à redresser, que de systèmes à débattre! La seule classification de son œuvre

1. L'Œuvre complet de Rembrandt, décrit et catalogué par M. Eugène Dutuit et reproduit à l'aide des procédés de l'héliogravure par M. Charreyre. Catalogue raisonné de toutes les estampes du Maître, accompagné de leur reproduction en fac-similé de la grandeur des originaux au nombre de 363, précédé d'une introduction sur la vie de Rembrandt et l'appréciation de ses œuvres, suivi : d'un extrait des registres de la chambre des insolvables d'Amsterdam; du catalogue chronologique des estampes du Maître suivant le système de MM. Vosmaer et Middleton; de plusieurs tables de concordance entre les numéros des divers catalogues; d'un essai sur les principales collections des eaux-fortes de Rembrandt; de la description de ses tableaux et de ses dessins, à laquelle on a joint sa correspondance avec Huyghens; d'une notice bibliographique sur les auteurs et ouvrages cités dans le présent livre; enfin, d'une table générale des matières et de la reproduction des différentes signatures de Rembrandt. Paris, A. Lévy, libraire-éditeur, 13, rue Lafayette; Londres, Dulau et Cie; Leipzig, Twietmeyer et Brockhaus, 1885, 3 vol. de texte, de format grand in-4o et portefeuilles contenant les reproductions. Tirage sur hollande : 600 francs; sur japon : 1,200 francs.

gravé a été poursuivie par plusieurs générations d'iconophiles, et le dernier travail, celui de M. Eugène Dutuit, dont nous voulons nous occuper ici, paraîtra véritablement neuf si l'on envisage tous les progrès qu'il réalise sur ses devanciers. Je ne parle pas de l'œuvre



REMBRANDT ET SA FEMME.

(Fac-similé d'une eau-forte du maître.)

peint et dessiné, qui, même après la belle étude critique de M. Bode [1], est encore plein de mystères et reste moins connu que les eaux-fortes.

N'y avait-il pas quelque témérité à succéder aux grands travaux de Bartsch, de Claussin, de Wilson, de Charles Blanc et surtout de M. Middleton, à reprendre en sous-œuvre l'étude d'un sujet exploré dans tous les sens? M. Dutuit a pensé, et le résultat de ses efforts lui

1. Cet important travail a paru dans un volume intitulé *Studien zur Geschichte der hollændischen Malerei* (Études pour servir à l'histoire de la peinture hollandaise), Brunswick, Vieweg, 1883, 1 vol. in-8 de xi-646 pp. La moitié de ce volume, qui devrait être dans les mains de tous ceux qui s'intéressent à l'histoire de la

donne amplement raison, que cet ensemble de recherches entreprises par des hommes de tempéraments si opposés et à des époques si différentes appelait une revision et une coordination générales. Personne plus que le célèbre amateur n'était en situation de mener à bien une tâche aussi ardue, aussi délicate. Des loisirs, une grande fortune, un goût exercé, une infatigable persévérance, ajoutez-y la possession d'une incomparable collection d'estampes, où le Maître d'Amsterdam brille au premier rang, c'est plus qu'il n'en fallait pour autoriser une semblable entreprise. Tous les admirateurs du génie de Rembrandt seront reconnaissants envers M. Dutuit de n'avoir pas douté de ses forces et d'y avoir consacré la majeure partie de sa carrière.

Le plan adopté par M. Dutuit est excellent et assure déjà à son grand travail une supériorité sur les ouvrages qui l'ont devancé. Le catalogue de l'œuvre gravé en est, bien entendu, la partie principale. L'auteur l'a cependant fait précéder d'une notice étendue sur la vie de Rembrandt et d'une appréciation générale de ses œuvres, avec un examen des controverses qu'a soulevées en ces derniers temps son œuvre gravé. Cette notice sera lue avec fruit et avec plaisir, même par ceux qui ont entre les mains le grand ouvrage de M. Vosmaer, le plus ample et le plus complet que nous possédions sur le peintre de la *Ronde de nuit*. Elle est rédigée avec beaucoup de clarté, dans un très bon esprit et selon les données les plus exactes de la critique moderne.

peinture, est consacrée à une étude sur Rembrandt, sur ses peintures et ses dessins disséminés dans toutes les collections publiques et privées de l'Europe. Dans cette étude, M. Bode a dégagé avec une grande précision les traits qui caractérisent les manières successives du peintre. Il s'est proposé pour but, en examinant et comparant à plusieurs reprises toutes les peintures de Rembrandt, d'éliminer de son œuvre tout ce qui lui paraît douteux ou indigne de lui, sans se préoccuper ni des opinions reçues ni des inductions trompeuses qu'ont fait naître des falsifications habiles de signatures. Cette méthode critique, appliquée avec prudence et discernement, par un homme du savoir et de l'expérience du conservateur des peintures au Musée de Berlin, a produit des résultats du plus haut intérêt; elle a permis de rectifier nombre d'erreurs d'attributions et de dates présumées, de rétablir des dates mal lues, de faire connaître des signatures qui n'avaient pas encore été remarquées, par suite de découvrir un certain nombre de peintures nouvelles de Rembrandt, surtout de ses jeunes années, enfin d'établir sur des bases sérieuses l'ordre chronologique des 380 tableaux qu'il admet, parmi ceux qu'il a vus, comme étant sortis de la main du Maître. Ces quelques mots suffisent à faire apprécier la valeur du travail de M. Bode; M. Dutuit, qui de son côté s'occupait à réunir les éléments d'un catalogue complet des peintures de Rembrandt ou à lui attribuées, en a fait d'ailleurs l'éloge avec la plus courtoise équité.

Rappelons en quelques mots les grandes lignes de la vie de Rembrandt, telle que nous la révèlent les documents authentiques qui ont fait justice des fables, des erreurs et des calomnies dont elle était obscurcie.

Rembrandt Harmenszoon van Rijn était d'origine bourgeoise et



ABRAHAM CARESSANT ISAAC.

(Fac-similé d'une eau-forte de Rembrandt.)

le sixième enfant d'un meunier de Leyde, fort aisé, du nom d'Harmen Gerrit. Il était né au n° 3 de la ruelle de l'Abreuvoir, près de la porte Blanche, à Leyde. La date de sa naissance n'est pas entièrement déterminée. M. Vosmaer la fixe au 15 juillet 1607; nous nous rangerions volontiers aux raisons exposées par M. Seymour Haden [1] et

1. L'*Œuvre gravé de Rembrandt*, par Francis Seymour Haden. Paris, *Gazette des beaux-arts*, 1880, in-8°.

nous accepterions celle du 15 juillet 1606. Il commence son éducation à l'école latine, puis on le trouve en apprentissage dans l'atelier de Jakob Isaakzoon van Swanenburch, peintre à Leyde. Rembrandt paraît être resté à cette modeste école pendant trois ou quatre ans, jusqu'en 1623 ; il aurait ensuite travaillé chez Joris van Schooten, de Leyde, et chez l'un des Pinas, de Harlem. Son second, son véritable maître fut Pieter Lastman, à Amsterdam. On admet généralement qu'il vint s'établir dans cette ville vers 1630. Son premier tableau daté est de 1627 ; il représente l'*Apôtre saint Paul dans sa prison* (collection du comte de Schœnborn, à Vienne). Sa première eau-forte — si l'on admet comme authentique la petite planche de la *Vieille à la bouche pincée* (n° 340 du catalogue de M. Dutuit) — serait de 1628. Nous reviendrons sur ce point.

On est fondé à croire que, dès son installation à Amsterdam sur le Bloemgracht, Rembrandt obtient quelques commandes et groupe autour de lui un certain nombre d'élèves. Puis il s'établit dans la Breedstraat, y loue une maison confortable qu'il acquiert plus tard et occupe jusque vers 1656. Le 22 juin 1634, il épouse Saskia Ulenburgh, d'une bonne famille de Leuwarden. On sait l'heureuse influence que la belle Saskia eut sur son époux pendant les huit ans que dura cette union. Elle meurt en 1642, laissant à Rembrandt l'usufruit de sa fortune pendant tout le temps qu'il demeurerait veuf, avec reversibilité au profit du fils unique, Titus, issu de leur mariage. Après la mort de Saskia, le désordre entre peu à peu dans la maison et dans les affaires de l'artiste. En 1656, celui-ci assigne à son fils sa maison de la Breedstraat; peu de temps après il est déclaré insolvable et, à la fin de 1657, toutes ses collections sont vendues aux enchères. Ces collections, très riches pour l'époque, comprenaient des tableaux, des estampes, des dessins et des objets de curiosité. On en a conservé l'inventaire; on y trouve — à côté d'un grand nombre de peintures, d'études, de dessins et d'estampes du Maître lui-même, — des œuvres d'artistes italiens et flamands, plusieurs tableaux et dessins d'Adrien Brouwer, un recueil de dessins d'Andrea Mantegna, etc. Tout ce magnifique ensemble ne produisit qu'une somme dérisoire, 5,000 florins, et il ne revint finalement que 11,677 florins, toutes dettes payées, sur laquelle Titus reçut pour sa part légitime 6,952 florins. Titus demeura avec son père jusqu'en 1668, année où il épousa sa cousine Magdalena van Loo. Sept mois après ce mariage son nom figure sur le registre des morts qui sont ensevelis dans la Westerkerk.



ABRAHAM AVEC SON FILS ISAAC.

(Fac-similé d'une eau-forte de Rembrandt.)

Comme le dit M. Seymour Haden, après ce grand naufrage de sa fortune, Rembrandt semble avoir fini le roman de sa vie ; il se concentre dans l'amour et dans la pratique de son art ; il vit dans le recueillement et la solitude du philosophe. A part quelques amis fidèles, comme Hugghens et Six, il ne voit plus personne ; mais il se venge de l'abandon de ses contemporains par la création de quelques-uns de ses plus nobles chefs-d'œuvre. C'est alors qu'il peint le *Bourgmestre Six* (à la galerie Six van Hillegom) et les *Syndics de la halle aux draps* (au Musée d'Amsterdam).

Le 8 octobre 1669, on demandait à la Westerkerk l'ouverture d'une fosse pour *Rembrandt van Rijn*, peintre sur le Roozegracht, en face le Doolhof. Cette brève mention est la seule trace qui nous reste de sa mort. Le silence et l'oubli s'étaient faits depuis longtemps autour de l'illustre artiste dont la gloire devait un jour immortaliser son pays.

Complétons ce bref résumé en jetant un regard sur son œuvre, sur les étapes éclatantes de sa pointe et de son pinceau ; les dates sont marquées en traits ineffaçables.

En 1631, apparaît le chef-d'œuvre de sa manière juvénile, le *Siméon tenant l'Enfant Jésus*, du Musée de La Haye ; en 1632, la *Leçon d'anatomie*, du même musée, son premier grand tableau; en 1635, l'*Enlèvement de Ganymède*, du Musée de Dresde; en 1636, la *Danaé*, de Saint-Pétersbourg; en 1637, l'*Ange Raphaël quittant Tobie*, du Musée du Louvre; en 1639, l'exquise eau-forte du *Rembrandt appuyé;* en 1640, le *Ménage du menuisier*, du Louvre; en 1641, l'eau-forte de l'*Ange disparaissant devant la famille de Tobie* [1] et celle du *Moulin* [2]; en 1642, la *Ronde de nuit;* en 1643, les eaux-fortes du *Cochon* et du *Paysage aux trois arbres;* en 1647, celle du *Portrait de Jean Six;* puis en 1648, l'année lumineuse entre toutes, le *Bon Samaritain* et les *Pèlerins d'Emmaüs*, du Louvre ; l'admirable eau-forte du *Rembrandt dessinant* [3]; celle de la *Synagogue* et celle des *Trois mendiants à la porte d'une maison*, dont nous empruntons le fac-similé à l'ouvrage de M. Dutuit; l'année 1649 est marquée par la *Pièce aux cent florins*, la suprême manifestation du génie de Rembrandt comme graveur; c'est à la même période qu'il faut rattacher l'incomparable *Portrait de femme* du Louvre. Enfin le génie de Rembrandt se montre dans la plénitude de sa force : de 1653 à 1661 apparaissent successivement

1. Publiée en fac-similé dans la *Gazette*, t. XXII, 2e période, p. 452.
2. Publiée en fac-similé dans la *Gazette*, t. XI, 2e période, p. 482.
3. Publiée en fac-similé dans la *Gazette*, t. XXII, 2e période, p. 450.



Gazette des Beaux Arts

LES TROIS MENDIANTS

Imp. L Eudes

les grandes planches des *Trois croix* et de *Jésus-Christ présenté au peuple;* l'admirable portrait à l'eau-forte de *Jean Lutma;* la *Femme au bain* de la galerie Lacaze; l'*Étal de boucher*, de la grande galerie du Louvre; le *Portrait d'Arnold Tholinx*, de la collection de M. Édouard André; le *Portrait de Six* et les *Syndics* d'Amsterdam. Après avoir touché à ce point culminant, le talent décline avec l'âge et, lorsque la mort arrive, Rembrandt a dit tout ce qu'il avait à dire.

Que M. Dutuit me pardonne cette longue parenthèse; je reviens à son ouvrage.



VIEILLE AVEC UN VOILE NOIR.

(Fac-similé d'une eau-forte de Rembrandt.)

Trois systèmes de classification se présentaient à lui : — celui de Gersaint et de ses collaborateurs : division en douze classes claires et rationnelles, basées sur la nature des sujets; —celui de M. Vosmaer et de M. Middleton, c'est-à-dire l'ordre chronologique, tel qu'il a été réalisé à l'Exposition du Burlington-Club; — celui enfin de Charles Blanc, sorte de compromis entre le classement des Anglais et celui de Gersaint. M. Dutuit s'est prononcé en faveur de la classification de Gersaint, qui est encore en vigueur auprès de tous les marchands d'estampes. C'est le système qui facilite le mieux les recherches aux amateurs. Du reste, M. Dutuit, préoccupé de répondre à tous les besoins et de jeter le plus de lumière possible sur l'œuvre du Maître, a donné en appendice l'ordre chronologique établi par M. Vosmaer. De plus les renvois aux classements de Bartsch, de Claussin, de Wilson, de Charles Blanc et de M. Middleton sont indiqués avec le

soin le plus scrupuleux. Bien plus, M. Dutuit a ajouté à la fin une table des concordances des numéros de ces divers classements avec les dates réelles ou présumées.

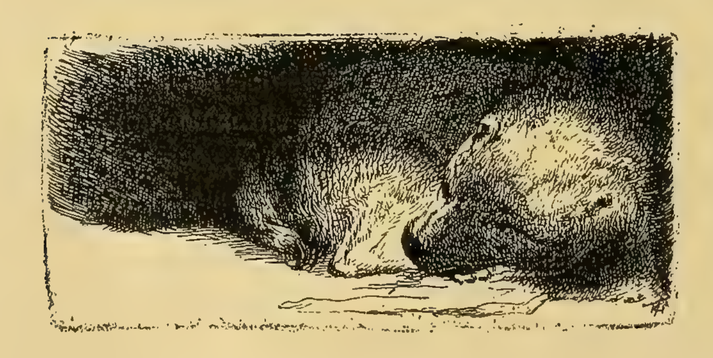
On trouvera encore dans ce grand ouvrage une liste des pièces attribuées à Rembrandt, l'inventaire de la vente de 1657, un aperçu des plus intéressants sur les différentes collections publiques et particulières des gravures de Rembrandt, et une note sur les filigranes des papiers employés par le Maître.

Le troisième volume, qui forme comme un supplément, est consacré aux tableaux de Rembrandt et à ses dessins; il contient le relevé des ventes depuis le XVIIe siècle jusqu'à nos jours, la notice de tout ce qui se trouve encore dans les musées et les collections particulières, une liste des tableaux perdus, une table chronologique, enfin la curieuse correspondance de Rembrandt avec Huyghens.

J'apprécierai dans un second article la méthode employée pour les reproductions elle-mêmes, dont l'excellence touche presque toujours à la perfection, et je dirai comment M. Dutuit a compris les détails de sa tâche. Ceci me conduira à aborder la grosse controverse qui, depuis quelques années, divise les collectionneurs de l'œuvre de Rembrandt et dont l'Exposition du Burlington-Club, à Londres, a été le point de départ.

LOUIS GONSE.

(La fin prochainement.

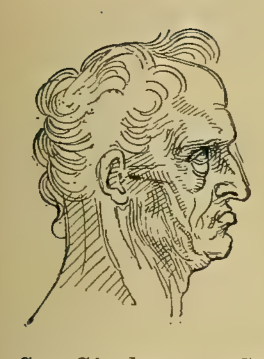


LES DESSINS

DE

LA JEUNESSE DE RAPHAEL.

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)



On manquait de détails, jusqu'à ces dernières années, sur les relations de Raphaël avec Pinturicchio. C'est un des grands mérites de M. le sénateur Morelli que d'avoir signalé les liens qui rattachent tout un groupe de dessins du recueil de Venise aux dessins ou aux fresques du compatriote et du collaborateur du Pérugin. Tantôt Raphaël a copié la Vierge agenouillée et le lion debout de la chapelle San-Girolamo, à Sainte-Marie-du-Peuple (Kahl, n°s 8 et 42), tantôt il s'est inspiré de l'*Histoire de Moïse*, peinte par Pinturicchio, sous la direction du Pérugin, dans la chapelle Sixtine (têtes de jeunes femmes et femme agenouillée, tournée à droite : Kahl, n°s 62 et 44). Ces compositions, Raphaël les connaissait, non par les originaux (ce n'est que cinq ou six ans plus tard qu'il s'établit à Rome), mais bien par les esquisses et les cartons de Pinturicchio, que celui-ci lui aura communiqués dans son atelier de Pérouse. Ailleurs encore, dans les *Deux cavaliers* du recueil de Venise (Kahl, n° 41), Raphaël a mis à contribution une esquisse du maître ombrien, aujourd'hui conservée au Louvre (Braun, n° 234).

Là ne s'arrêteraient pas, à en croire M. Morelli, suivi en cela par M. Wickhoff, les obligations contractées par Raphaël envers Pinturicchio. La *Madone Solly*, du Musée de Berlin, serait, elle aussi,

1. Voy. la *Gazette des beaux-arts*, 2e période, t. XXXII, p. 185.

la reproduction d'un dessin du Louvre, dessin jusqu'ici universellement attribué à Raphaël (Braun, n° 250), mais qui, d'après l'ingénieux amateur italien, aurait en réalité pour auteur Pinturicchio. Un autre tableau de Raphaël, également conservé au Musée de Berlin, la *Vierge entre saint Jérôme et saint François*, procéderait, lui aussi, d'un dessin de Pinturicchio, faisant partie de la collection Albertine. Hâtons-nous d'ajouter qu'ici encore, pour établir que Raphaël s'est rendu coupable d'un plagiat vis-à-vis de Pinturicchio, il faut revendiquer en faveur de celui-ci un dessin dont les connaisseurs les plus autorisés, et notamment dans les derniers temps M. Lippmann, n'ont cessé de faire honneur à Raphaël lui-même. (Seul, M. le Dr Julien Meyer croit y reconnaître la main, non de Pinturicchio, mais du Pérugin.) Troisième plagiat : au dire de M. Wickhoff, Raphaël, dans le célèbre dessin d'Oxford représentant deux anges musiciens (Robinson, n° 9) et dans les figures correspondantes du *Couronnement de la Vierge*, à la Pinacothèque du Vatican, n'aurait fait que copier un dessin de Pinturicchio, conservé au Musée de Pesth. Pour le coup, j'ai le devoir de protester hautement contre l'assertion de mon érudit confrère viennois ! Que le lecteur juge entre nous : dans le prétendu dessin de Pinturicchio (dessin assez faible d'ailleurs et qui pourrait bien n'être qu'une copie d'après Raphaël), les anges sont revêtus de longues robes flottantes ; dans le dessin d'Oxford, ils portent au contraire le costume collant de l'époque, ce costume qui revient si souvent dans les dessins de la jeunesse de Raphaël et qui, selon toute vraisemblance, était le sien même et celui de ses camarades d'atelier. Pour établir que Raphaël a copié Pinturicchio, il faut donc supposer qu'il s'est amusé, par un caprice inexplicable, à dépouiller les figures de celui-ci de leur costume définitif, de leur costume d'apparat, et à les dessiner de nouveau, scrupuleusement, péniblement, d'après le modèle vivant, en substituant des chaussures aux pieds nus, des toques aux têtes découvertes, sauf à revenir, dans le tableau du *Couronnement de la Vierge*, au costume adopté en première instance. Une telle explication est-elle vraisemblable, admissible ? Si nous supposons, au contraire, que le dessin du Musée de Pesth forme l'étape intermédiaire entre le dessin d'Oxford et le tableau du *Couronnement*, comme tout s'éclaircit et s'explique ! Raphaël a commencé, dans le dessin d'Oxford, par faire poser devant lui ses camarades d'atelier ; puis, dans le dessin de Pesth, il a transformé, comme il l'a fait si souvent, des figures d'adolescents en figures d'anges ; enfin ces figures d'anges il les a fait passer, avec quelques légères modifications,

dans le tableau. Je me sens heureux de me trouver d'accord, sur l'attribution du dessin de Pesth à Raphaël, avec un « raphaélite » aussi distingué que M. Charles de Pulszky, directeur de la Galerie nationale hongroise [1].

Emportés par leur ardeur, les radicaux d'outre-mont et d'outre-Rhin n'ont pas borné leurs attaques au livre d'esquisses de Venise; ils ont également nié l'authenticité des belles et magistrales études dans lesquelles on s'était plu jusqu'ici à reconnaître des esquisses de Raphaël pour les fresques peintes dans la *Libreria* du dôme de Sienne par son ami Pinturicchio. Et tout d'abord, se sont-ils écriés, est-il admissible qu'un maître aussi réputé que Pinturicchio ait demandé des esquisses à un débutant, celui-ci s'appelât-il Raphaël d'Urbin! Voilà donc, révoquée en doute, sur un simple soupçon, sans portée aucune, l'autorité du témoignage de Vasari! Passe encore si ce témoignage était isolé, quoique, pour des faits aussi rapprochés de lui que l'exécution des fresques de Sienne, Vasari doive être cru sur parole jusqu'à preuve du contraire. Mais alors même que Vasari ne nous aurait pas entretenus de la collaboration de Raphaël avec Pinturicchio, celle-ci nous aurait été révélée par un groupe de dessins dans lesquels, jusqu'à ces toutes dernières années, les connaisseurs les plus difficiles à contenter ont reconnu l'œuvre de l'Urbinate : que demander de plus en matières de preuves?

Les dessins de Raphaël existent encore, heureusement, ainsi que les fresques de Pinturicchio. Un simple rapprochement entre les uns et les autres mettra fin aux conjectures de la nouvelle École hypercritique. J'en suis désolé pour le vieux maître ombrien, mais la comparaison est écrasante pour lui. Ses fresques semblent froides et guindées placées en regard des esquisses si vivantes et si chaudes de son ancien disciple, et rien ne saurait mieux faire éclater l'immensité de l'abîme qui sépare un Pinturicchio d'un Raphaël.

Prenons le *Départ d'Æneas Sylvius en compagnie du cardinal Capranica* [2]. Dans le dessin conservé au Musée des Offices, le paysage (la mer avec des vaisseaux, des montagnes couvertes de constructions) est d'une facture aussi sûre que large; dans la fresque, la ville qui

1. Voyez son travail intitulé : *Raphaël Santi in der ungarischen Reichs-Gallerie.* Budapest, 1882.

2. On pourra commodément étudier les reproductions du dessin de Raphaël et de la fresque de Pinturicchio dans le très intéressant volume de M. Schmarsow : *Raphaël und Pinturicchio in Siena.*

s'étage sur les flancs de la colline du fond a toutes les apparences d'un paysage chinois. Dans le dessin, des cavaliers solidement assis en selle, dans des attitudes aussi aisées que nobles, des coursiers pleins de feu, une animation et une fougue admirables ; dans la fresque, des poses, des gestes ou des expressions presque enfantines. Rapprocher notamment l'un de l'autre les deux jeunes cavaliers placés à gauche : celui de la fresque est comme la caricature de celui du dessin. Et cet autre cavalier qui, dans le dessin, se retourne fièrement, le poing sur la hanche, comme il est devenu gauche, embarrassé et bourgeois en passant par les mains de Pinturicchio ! Le brave maître ombrien n'a pas compris un instant ce qu'il y avait de liberté et de poésie dans l'esquisse de son jeune inspirateur ; il a ajouté des détails qui forment des non-sens, tel que ce lévrier tenu en laisse par un des cavaliers et qui reste immobile tandis que le reste du cortège est en marche. Partout en un mot, dans le merveilleux dessin des Offices, on reconnaît la vive et brillante imagination de Raphaël, son style déjà si souple et si ferme ; partout, dans la fresque, éclate ce qu'il y a de pauvre et de maniéré dans l'art de Pinturicchio. Il convient d'ajouter que MM. Grimm et Schmarsow reconnaissent formellement l'écriture de Raphaël dans l'inscription tracée sur le dessin.

Un autre dessin du Musée des Offices, un simple croquis, nous montre quelles transformations la pensée de Raphaël a subies avant d'aboutir à cette page d'un souffle véritablement épique et qui forme le prélude des grandes compositions narratives des Stances, la *Rencontre de saint Léon et d'Attila*, la *Défaite des Sarrasins à Ostie*, la *Victoire de Constantin*. — A-t-on remarqué que la tête et le cou du cheval placé à droite sont identiques, dans ce dessin, aux parties correspondantes du *Saint Georges* du Louvre ? C'est comme la signature de Raphaël.

Le beau dessin de la collection du duc de Devonshire, *Æneas Sylvius se prosternant devant le pape Eugène IV*, ne porte pas à un moindre degré la marque du style de Raphaël. Les personnages y ont un souffle et une chaleur, l'architecture une pureté et une ampleur qui ne font que trop défaut à la fresque correspondante de la *Libreria*. Quelle différence entre ces physionomies franches et sympathiques, empreintes d'une bonté exquise, aux attitudes pleines de naturel et d'aisance, au groupement harmonieux, et les personnages guindés, surannés, dus au trop facile et trop peu consciencieux peintre de la *Libreria*.

Le Livre d'esquisses de Venise contient deux études de draperies (Kahl, n[os] 6 et 92), que Raphaël a utilisées pour les personnages placés

à l'extrême gauche dans le carton destiné à la même fresque. Ces études semblent procéder à la fois de deux dessins, l'un de Pinturicchio, au Musée des Offices (nº 376 ; communication de M. le baron de Liphart), l'autre dans la collection de M. Malcolm (attribué à Eusebio di San Georgio par MM. Crowe et Cavalcaselle). D'après M. Schmarsow, nous aurions affaire à un fragment des fresques exécutées par Pinturicchio au château Saint-Ange, à Rome, et représentant Charles VIII devant Alexandre VI[1]. Raphaël a fort



ESQUISSE POUR LE « DÉPART D'ÆNEAS SYLVIUS ».

(Musée des Offices.)

bien pu copier une première fois, dans le Livre de Venise, un carton préparé par son ami, sauf à lui soumettre dans la suite un projet de composition absolument personnel.

Dans le dessin de la Casa Baldeschi, à Pérouse, les *Fiançailles de l'empereur Frédéric III et d'Éléonore d'Aragon*, il est impossible de n'être point frappé de la parenté des figures avec celles du *Sposalizio*. Le groupe des femmes placées à droite dans le dessin est presque identique, comme disposition, au groupe placé à gauche dans le

1. Schmarsow, *Raphaël und Pinturicchio in Siena*, p. 27, 29, 39 et *Bernardino Pinturicchio in Roma*, p. 66-69.

tableau : mêmes expressions, mêmes gestes, mêmes motifs de draperies. Ici encore, d'ailleurs, la supériorité du dessin de Raphaël sur la fresque de Pinturicchio est écrasante : autant celle-ci est maniérée, autant l'esquisse de Raphaël a de vie et d'ampleur. Il faut, en outre, faire ressortir, avec MM. Cavalcaselle et Crowe, les analogies entre l'empereur, les gardes, les chevaux, du dessin de Pérouse et ceux de la charmante prédelle de Raphaël, l'*Adoration des mages*, conservée à la Pinacothèque du Vatican.

Un autre dessin de Raphaël, conservé à Oxford (Robinson, nº 14), a servi à préparer le groupe de lansquenets introduit par Pinturicchio dans la *Réception d'Æneas Sylvius par le roi d'Écosse*.

Il existe plusieurs fresques pour lesquelles Raphaël ne semble pas avoir fourni d'esquisses, ou du moins, si ces esquisses ont été exécutées, elles ne sont point parvenues jusqu'à nous ; mais on n'en constate pas moins des analogies de style très grandes entre ces compositions et les œuvres du peintre d'Urbin. La fresque qui représente *Æneas Sylvius recevant la couronne de poète* rappelle surtout, de la manière la plus frappante, les tableaux exécutés par Raphaël pendant son séjour à Pérouse. MM. Crowe et Cavalcaselle ont rapproché avec raison la figure du jeune homme qui tourne le dos au spectateur des figures de l'*Adoration des mages* mentionnée tout à l'heure. Même hardiesse, même désinvolture.

Voilà donc sept dessins, répartis dans cinq collections différentes, qui viennent corroborer le témoignage de Vasari et proclamer les services rendus par Raphaël à Pinturicchio. Hésitera-t-on encore, après un tel ensemble de preuves ?

La hardiesse, la fierté du dessin n'étaient point les facultés maîtresses du Pérugin et de Pinturicchio. Pour apprendre à mettre plus d'accent dans ses compositions, à donner à ses héros une tournure plus martiale, Raphaël crut utile de recourir aux leçons de Lucas Signorelli. Depuis quelques années, grâce aux recherches de M. Vischer[1] et de M. Schmarsow[2], ce n'est plus un secret pour personne que le fougueux peintre du *Jugement dernier* a exercé l'influence la plus sensible sur son jeune confrère. Raphaël a pu se rencontrer avec lui une première fois en 1494, lorsque Signorelli peignait la bannière commandée par la confrérie de l'Esprit d'Urbin ; mais c'est surtout pendant son séjour à Città di Castello qu'il eut

1. *Luca Signorelli und die italienische Renaissance*. Leipzig, 1879, p. 332-336.
2. *Raphaels Skizzenbuch in Venedig*, p. 125 et suiv.

l'occasion de se pénétrer des principes de ce grand dramaturge.

Voici un aperçu des principaux de ces emprunts ou de ces imitations. Dans le *Massacre des Innocents* du recueil de Venise, la figure du guerrier qui saisit une jeune femme par les cheveux passe, de l'aveu général, pour une réminiscence de Signorelli; il en est de même de diverses figures d'hommes nus, représentés dans des attitudes plus ou moins tourmentées (Kahl, nos 15, 19, 31). Le guerrier debout (Kahl, n° 16) est une répétition presque textuelle du lansquenet introduit par Signorelli dans une des fresques de Monte Oliveto Maggiore, l'*Écuyer de Totila devant saint Benoît.* (Rapprocher également du personnage placé à l'extrême droite dans l'*Histoire de Moïse* de la chapelle Sixtine.) Un autre dessin, conservé non plus à Venise, mais à Lille, reproduit deux des archers du *Martyre de saint Sébastien*, peint par Signorelli dans l'église Saint-Dominique, à Città di Castello.

Ce ne sont là toutefois que des accidents dans le développement artistique du jeune Urbinate. Cédant à son penchant, il revenait vite à la manière élégiaque du Pérugin.

Depuis le travail de M. Courajod [1], ce n'est plus un secret pour les historiens d'art qu'à côté des maîtres ombriens, ou plus vraisemblablement après eux, Antonio Pollajuolo, le farouche peintre-sculpteur florentin, a pesé d'un certain poids sur le développement de Raphaël. Dans le Recueil de Venise (Kahl, n° 39), celui-ci a en effet copié deux figures, esquissées par Pollajuolo, avec une préoccupation évidente de l'anatomie, dans un dessin conservé au Louvre. M. Kahl croit en outre reconnaître l'influence de Pollajuolo dans deux études d'hommes nus (nos 27 et 28), dans *Samson domptant le lion* (n° 37), ainsi que dans *Un homme nu et chauve*. Ces sortes d'études, reproduites à l'infini, circulaient alors de main en main; il est fort possible que Raphaël les ait copiées dans l'Ombrie même. Ses copies offrent, en effet, cette facilité, cette rondeur, qui disparurent si rapidement dans l'œuvre du jeune maître après son établissement à Florence.

Mon trop ingénieux et trop peu courtois contradicteur, M. Herman Grimm, a établi un rapprochement fort intéressant entre le cheval du *Saint Georges*, du Louvre, et un des chevaux de Monte-Cavallo [2]. Nul doute que le chef-d'œuvre antique n'ait préoccupé et inspiré Raphaël au moment où il esquissait le fougueux coursier s'élançant

1. *Observations sur deux dessins attribués à Raphaël et conservés à l'Académie des beaux-arts de Venise.* Paris, 1880.

2. *Annuaire des Musées de Berlin*, t. III, pp. 269-273.

contre le dragon infernal. Partant de ces prémisses fort justes, M. Grimm a conclu que le *Saint Georges* a pris naissance à Rome et a été peint en 1507 seulement, non en 1504, comme on l'admettait jusqu'ici. J'en suis au désespoir, mais il m'est impossible de suivre M. Grimm dans ses conclusions. Pour faire connaissance avec les statues de Monte-Cavallo, était-il donc indispensable que Raphaël fît le voyage de Rome? Des reproductions de ces colosses célèbres ne circulaient-elles pas dès lors dans toute l'Italie? Donatello et Bertoldo ne les avaient-ils pas copiés dans une des chaires de l'église Saint-Laurent, Mantegna dans le triptyque de l'église Saint-Zénon, à Vérone? La critique la plus défiante n'oserait soutenir *a priori* que quelque reproduction, un dessin, voire une maquette, n'ait pas pu tomber, à Florence même, sous les yeux de Raphaël. Mais ce dessin, nous le connaissons, nous le possédons; il est sorti de l'atelier du maître qui, à ce moment précisément, tenait sous son charme son jeune imitateur : Léonard de Vinci. Après avoir comparé au cheval du *Saint Georges* de Raphaël la copie du cheval de Monte-Cavallo, dit de Praxitèle, que M. Louis Courajod a publiée d'après le recueil de Gerli[1], il est impossible de conserver à cet égard le moindre doute. Le *Saint Georges* nous offre donc un nouveau témoignage de l'influence exercée sur Raphaël par le Vinci. Le même motif reparaît, nous l'avons dit, dans le croquis du Musée des Offices représentant le *Départ d'Æneas Sylvius pour le concile de Bâle*.

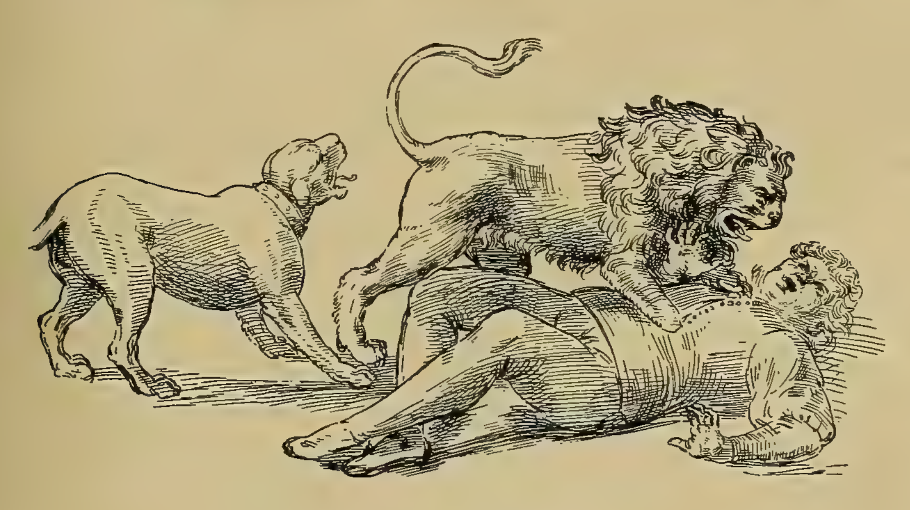
Dans une autre composition encore, appartenant à cette période, les colosses de Monte-Cavallo — vus à travers les croquis de Léonard — ont servi de modèles au jeune peintre d'Urbin. En examinant un dessin de l'Académie de Venise, représentant une lutte de cavaliers et de fantassins, il est impossible de n'être pas frappé de la ressemblance du guerrier nu, élevant son bouclier sur sa tête, avec l'un des Dioscures de Monte-Cavallo. Le même motif — et sur ce point je suis ravi de me trouver d'accord avec M. Grimm — a servi plus tard à Raphaël pour son *Jugement de Salomon*, dans la Chambre de la Signature.

Après mûr examen, je crois que l'on peut également attribuer à Raphaël, comme l'a fait M. Morelli, un *Combat de cavaliers*, dessin à la plume et à la sanguine, conservé au Cabinet des Estampes de Dresde (Braun, n° 79). Ce dessin, d'une facture rude, presque brutale, est aujourd'hui aux trois quarts ruiné; il a été, par-dessus le marché,

1. *Léonard de Vinci et la statue de Francesco Sforza*, p. 31.

découpé, tout comme le *Saint Georges* d'Oxford (n° 35), où l'influence de Léonard de Vinci ne perce pas moins, principalement dans la tête du cheval.

Pendant cette longue période de doutes et de tâtonnements qui s'étend de la mort de son père à son établissement à Florence, Raphaël met à contribution les estampes aussi bien que les dessins ou les tableaux. Le savant directeur du Cabinet des Estampes de Berlin, M. Lippmann, a montré que dans un dessin de l'Albertine, représentant la *Vierge entre saint Jérôme et saint François*, le type de l'enfant assis sur les genoux de sa mère est emprunté, trait pour trait, à



LION DÉVORANT UN HOMME. (Académie de Venise.)

une gravure de Martin Schoen (Bartsch, n°s 28, 67). C'est à Schongauer également, au Pérugin de l'Allemagne, comme on l'a souvent appelé, que Raphaël a pris le motif du coussin placé sous le « bambino ». Il n'est pas jusqu'aux mains de la Vierge, remarquables par leur maigreur, qui ne procèdent du vieux maître de Colmar. Rappelons que dans les *Spasimo* Raphaël lui a également fait l'honneur de le mettre à contribution, en imitant sa figure du Christ affaissé sous le poids de la croix, et que Fra Bartolommeo a copié ce même *Portement de croix* dans un dessin de la collection His de la Salle (catalogue de M. de Tauzia, n° 15). Schongauer a donc eu la gloire d'inspirer à la fois Michel-Ange, dans la *Tentation de saint Antoine*, Fra Bartolommeo et Raphaël dans les deux ouvrages qui viennent d'être mentionnés.

Latente, peut-être même inconsciente jusque vers 1507, l'influence de Michel-Ange éclata pour la première fois chez Raphaël dans les

études préparatoires de la *Mise au tômbeau*. Avant ce moment, Raphaël — tout nous autorise à l'affirmer — n'avait jamais disséqué; la structure intime du corps humain ne lui était connue que par les dessins de Pollajuolo, de Léonard de Vinci, peut-être aussi de Fra Bartolommeo; nous voyons en effet ce dernier, dans les superbes dessins récemment acquis par M. Bonnat, poursuivre une voie analogue.

L'influence d'un maître puissant et absorbant entre tous ne se borna pas aux recherches anatomiques : le beau dessin connu sous le nom de la *Mort de Méléagre*, à l'Université d'Oxford, nous montre des figures fières et élancées, incontestablement inspirées de celles du Buonarotti. Dans un dessin de la collection Albertine, l'étude pour la figure de la *Charité* destinée à orner la prédelle de la *Mise au tombeau*, Raphaël a pris à son émule jusqu'à son trait ferme, rude, parfois presque brutal. L'expression de la force commence à l'emporter sur celle de la grâce. On croit en outre reconnaître la main de Raphaël dans un dessin à la plume, du British Museum, représentant, avec une recherche fort marquée de la musculature, le *David* en marbre de la place de la Seigneurie.

Cette époque est celle où, dans le maniement de la plume, le style de Raphaël atteint à la suprême perfection. Les lignes, tour à tour délicates ou vigoureuses, mais toujours profondément ressenties, les hachures remarquables en général par leur régularité, forment un ensemble d'une puissance et d'une harmonie indescriptibles; il s'en dégage une sorte de charme tout musical. Aussi comparer ces dessins à des mélodies, rapprocher Raphaël de Mozart, n'est pas une simple figure de rhétorique; nulle image ne me paraît mieux caractériser ce qu'il y a de suave et de mélodieux dans cette partie de l'œuvre de Raphaël. Son triomphe en ce genre est peut-être l'homme debout (étude pour une figure de porteur?) dessiné au revers de la *Mise au tombeau* donnée par M. Chambers Hall au British Museum; sa fermeté, son ampleur, son rythme ne sauraient se rendre par des paroles. A cet égard, les dessins à la plume de la période florentine l'emportent incontestablement sur ceux de la période romaine : si les études pour l'*École d'Athènes* sont plus serrées, plus nerveuses, elles n'offrent plus la même harmonie. Quant aux dessins postérieurs, ils portent trop souvent des traces de précipitation. Un mot encore : avant d'en être parvenu à ce degré de sûreté et de maturité, Raphaël, surtout dans ses études de madones, semble s'être comme amusé à chercher le trait décisif au milieu d'un dédale de paraphes; il a l'air de tourner autour du but, mais c'est pour frapper plus sûrement, après

nous avoir intéressés par le spectacle de ses efforts. Les dessins de l'Albertine sont fort instructifs à cet égard, comme aussi le dessin du Musée de l'École des beaux-arts provenant du roi de Hollande.

Parmi les différents procédés de dessin employés par Raphaël, la mine d'argent est celui qui lui a permis de donner tout d'abord la mesure de son talent. Rien de plus tendre, de plus suave, que ces traits légers qu'un souffle semble devoir faire évanouir. Dans les *Gardiens du tombeau du Christ*, dans le *Saint Étienne agenouillé*, de l'Université d'Oxford (Robinson, n°s 12, 13, 25), quelle vision délicate, pure et exquise de la forme humaine ! Quel parfum de candeur et de poésie ! Et que les dessins à la plume du Recueil de Venise paraissent rudes et grossiers en comparaison !

Considérés non plus à part, mais dans leurs rapports avec l'ensemble de l'œuvre de Raphaël, les dessins de sa jeunesse nous révèlent les phénomènes psychologiques les plus extraordinaires. Ils nous montrent une mémoire retenant pieusement les motifs qui l'ont frappée, tandis que l'imagination et le goût les développent et les portent insensiblement à leur perfection. Tout à coup, une figure idéale surgit, et nous crions au miracle. Nous oublions que depuis dix, quinze ans peut-être, l'artiste portait en lui cette figure, la caressait, l'arrondissait par une sorte de travail latent, et très probablement à son insu. C'est ainsi que, parmi les dessins de ce Recueil de Venise, auquel il faut toujours revenir en fin de compte, l'*Ange jetant des fleurs* a été mis en réserve pour la *Sainte Famille de François I*^er^ et pour les *Noces de Cupidon et de Psyché;* que les *Enfants dansant* sont devenus la *Ronde d'enfants*, gravée par Marc Antoine; l'*Homme étendant la couronne*, le *Berger couronnant Apollon*. C'est ainsi que le *Saint Paul devant la prison*, copié entre 1504 et 1508 dans l'église du Carmine, à Florence, devient, vers 1515, le *Saint Paul à l'Aréopage;* l'*Adam* et l'*Ève* de la même église, les prototypes de l'*Expulsion du paradis*, dans les *Loges;* l'*Épileptique* , gravé par Marc Antoine en 1512 dans les *Epistole volgari*, l'Ananie de la tapisserie [1]. Seules, ces habitudes de sage prévoyance peuvent expliquer l'immensité de l'œuvre accomplie par Raphaël depuis ses premiers tâtonnements, dans le Livre d'esquisses de Venise, jusqu'à ses derniers triomphes sous Léon X, dans les *Loges* et dans la *Résurrection*.

EUGÈNE MUNTZ.

1. Ce rapprochement curieux m'a été signalé par M. A. Bayersdorfer, directeur de la galerie de Schleissheim.

LETTRE D'ANVERS.

L'EXPOSITION INTERNATIONALE.



Notre collaborateur, M. Camille Lemonnier, rendra compte de la section des beaux-arts à l'Exposition d'Anvers ; il me suffira donc de jeter un coup d'œil sur l'ensemble des sections industrielles.

Sans accorder à cette exposition plus d'importance qu'elle n'en a en réalité, il serait injuste cependant de ne pas rendre hommage aux efforts de nos sympathiques voisins pour en assurer la réussite. C'est une exhibition comme toutes celles que nous avons vues dans ces dernières années ; elle aura peu de chose à apprendre à ceux qui ont visité celles de Turin et d'Amsterdam, mais elle a un grand, un très grand succès : n'est-ce pas l'essentiel pour ceux qui l'ont organisée? J'estime qu'elle doit une bonne part de ce succès à la situation même de la ville d'Anvers, qui est on ne peut plus favorable au lancement d'une entreprise de ce genre. Un voyage facile et peu coûteux, l'attrait de visiter en passant ces charmantes villes des Flandres qui sont un des plus beaux musées d'art de l'Europe et des plus populaires dans le monde des touristes, une position admirable, sorte de terrain neutre, au confluent des grands courants commerciaux de l'Europe et, qui plus est, un été d'une beauté exceptionnelle : il n'en fallait pas davantage pour mettre la foule en branle.

L'emplacement de l'exposition est bien choisi, il occupe de grands terrains vagues qui se trouvaient à l'occident de la ville, au bord de l'Escaut, à dix minutes du centre en tramway, — et le service des tramways est supérieurement organisé. Des hôtels, des estaminets, des restaurants, maisons pittoresques en brique et pierre, à pignons pointus, ont surgi de terre comme par enchantement et ont donné à ce quartier, autrefois désert, un aspect des plus animés.

Les bâtiments mêmes de l'exposition n'ont rien de remarquable. C'est une construction en fer et en planches, sur laquelle on a plaqué quelques motifs de décor en plâtre et en carton-pierre. Le péristyle central, précédé du jet d'eau traditionnel, vise à la grandeur. De loin il produit un assez bel effet. Au sommet, des Télamons barbus portent sur leurs épaules la sphère du monde. La ligne de ce groupe colossal est heureuse et se détache bien en silhouette sur le ciel. Le jardin qui précède est spacieux et agréablement aménagé. Peu ou point d'arbres, mais de jolis parterres de roses et partout des bancs confortables invitant le promeneur à jouir d'un repos qu'il a bien gagné.

Le plus bel ornement du jardin est sans contredit le grand pavillon du Cambodge qui fait briller au soleil la note gaie de ses sculptures dorées et l'harmonieux dessin de ses hautes toitures en tuiles rouges et bleues. Il fait honneur à l'architecte de la section française, M. Edmond Boulanger. C'est là que la France a installé l'exposition des produits de ses colonies d'Asie, d'Amérique et d'Océanie.

Le plan du Palais de l'Exposition est fort irrégulier, et il est presque impossible de s'y reconnaître, si on n'a pas un indicateur topographique à la main; nous sommes loin de la simplicité et de l'unité de plan si favorables aux visiteurs de notre Exposition de 1878. La Belgique s'est taillé la part du lion; c'est tout naturel, nous ne saurions l'en blâmer. Du reste, elle y a été poussée par le peu d'empressement qu'ont mis tout d'abord les pays étrangers à participer à cette exposition. On est las en général de ces concours à grand orchestre où les exposants récoltent tant de déboires et si peu de profits. Au dernier moment, cependant, chacun a lutté de bon vouloir et l'on est parvenu sans difficulté à remplir, jusqu'à l'encombrement, ces vastes galeries.

De toutes les grandes puissances productrices, les États-Unis et l'Angleterre sont les seules qui se soient à peu près abstenues. Cette dernière a même eu un dédain peu courtois pour la lutte pacifique à laquelle la conviait sa jeune émule. Non seulement elle n'a fait

aucuns frais de décoration et d'installation, mais elle n'a rien envoyé qui puisse donner une idée de son activité industrielle. Quand j'aurai cité les jolies et ingénieuses terres cuites de M. Ipsen, modelées dans le goût pompéien, et l'élégant bazar oriental de M. Liberty, de Regent-street, j'aurai réglé le compte de John Bull.

Un fait qui s'était déjà révélé à Turin et à Amsterdam et qui s'affirme davantage à Anvers, ce sont les efforts persévérants des pays secondaires pour secouer leur apathie et pour entrer à leur tour, par une production personnelle, dans le grand courant d'échanges. Jusqu'à présent, c'est l'industrie, plus que l'art, qui a profité de ces efforts. Que puis-je mentionner qui rentre dans notre domaine? Les travaux de damasquine, maintes fois exposés, de M. Zuloaga, en Espagne, et les décoratives et originales poteries de Thoune, en Suisse. C'est tout, ou à peu près.

Restent en présence la Belgique, l'Allemagne, l'Italie, l'Autriche et la France.

L'exposition belge, très riche, très variée, est soignée jusque dans les plus petits détails. Elle représente à merveille l'activité et l'ambition de ce petit peuple si prospère. On n'y rencontre guère, il est vrai, de spécialités nationales; tout y témoigne de plus de facultés d'assimilation et d'ingéniosité d'appropriation que de véritable esprit inventif. Je parle, bien entendu, de ce qui touche aux industries où l'art entre pour la plus grande part; je n'ignore pas que, sur le terrain purement industriel, la Belgique affirme la valeur de ses efforts par la place chaque jour plus grande qu'elle occupe sur le marché européen. Jusqu'à présent elle me semble un peu trop confondre le faste avec le bon goût. On s'en convaincra en visitant la section du mobilier. C'est le règne du feston et de l'astragale; l'engouement pour la peluche, qui a eu ses beaux temps chez nous et dont nous commençons heureusement à nous guérir, sévit ici dans son plein; le style dominant, pour le meuble de menuiserie, le meuble d'usage courant, style fort à la mode au delà du Rhin, est l'*alt deutsch*, qui est une sorte de compromis bâtard entre le moyen âge pur et la Renaissance; pour le meuble d'ébénisterie, ce sont les formes françaises des XVIe et XVIIe siècles qui ont la vogue. J'ai remarqué l'exposition de M. Verbucken et surtout celle de M. Franck. Ce dernier a composé un salon d'une tenue plus simple que les autres, où de beaux meubles en chêne et en noyer servent de repoussoir discret aux tons chauds des soieries et aux réveils éclatants de quelques pièces de céramique ancienne. L'industrie très artistique

des reliures de luxe a fait de grands progrès en Belgique, et M. Claessens, de Bruxelles, pourrait lutter avec quelques-uns de nos meilleurs relieurs parisiens. La bijouterie belge est aussi fort bien représentée. Enfin je me reprocherais de ne pas mentionner les ouvrages de marbre de la maison Dejaiffe-Devroye, l'une des plus importantes de la province de Namur pour l'exploitation et le travail des marbres. Les cheminées que cette maison fabrique en si grand nombre pour le commerce d'exportation sont généralement d'un bon dessin et d'une exécution étudiée.

En toute occasion l'Allemagne cherche à affirmer les progrès si remarquables de ses industries; on sait que celles-ci visent surtout la production à bon marché. Elle occupe le troisième rang comme superficie. Pour se rendre compte de l'importance de son exposition il faut aller visiter la galerie des machines. C'est par la fabrication des objets d'usage courant, d'utilité pratique, que sa concurrence devient chaque jour plus redoutable. Elle a, hélas! entre les mains un facteur incomparable : le prix peu élevé de la main-d'œuvre. L'industrie du meuble, notamment, a fait chez elle des pas de géant; il suffit de comparer ce qu'est aujourd'hui un intérieur berlinois de la classe aisée avec ce qu'il était encore il y a dix ans : la transformation du goût est saisissante et bien propre à nous faire réfléchir. L'exposition de la maison Ferd. Vogts et Cie, de Berlin, est particulièrement remarquable. Je ne jurerais pas que, comme corps d'ouvrage, ses meubles puissent lutter avec la solidité des nôtres; mais l'apparence y est, et elle est très flatteuse à l'œil; le style en est puisé aux bonnes sources. L'aspect d'ensemble du pavillon Vogts a quelque chose de sobre et de confortable dont il est impossible de ne pas faire l'éloge.

L'Italie se fait remarquer par les gaietés architecturales de son exposition; les grandes colonnes de sa façade, imitées de celles de la cour du Palais-Vieux, à Florence, sont d'un heureux effet dans la perspective de la galerie centrale. L'industrie du meuble est chez elle également en grands progrès; mais on sent trop la hâte de l'exécution et l'application de principes mal digérés. Cette critique toutefois ne s'applique pas à M. Guglielmo Castellani qui expose des meubles en chêne poli d'un goût très délicat et qui révèlent une habileté de main bien grande chez les sculpteurs en bois de l'Italie. Ses ateliers de soierie sont aussi en progrès, témoins les velours de Gênes exposés par M. G. Batta et les soieries artistiques de M. Trapolin, de Venise. L'exposition des fabriques de verrerie de

Murano est fort complète; mais elle ne se distingue des précédentes par aucun progrès particulier dans la fabrication, et le dessin des formes est sensiblement en décadence. Ce qui caractérise surtout la section italienne, c'est un débordement des produits céramiques. Les succès obtenus dans cette branche par la maison Ginori ont donné naissance à une foule de producteurs plus ou moins adroits. Toute cette industrie est cantonnée dans la copie, presque servile, des anciens modèles; elle ne fait rien pour renouveler et moderniser les formes de l'art céramique.

L'exposition de l'Autriche, bien qu'elle n'occupe qu'un espace assez restreint, est tout à fait remarquable par les progrès saisissants dont elle nous fournit la preuve dans deux ou trois des branches les plus importantes de l'industrie du mobilier. C'est l'Autriche sans contredit qui expose les meubles les plus soignés comme style et comme exécution de tous ceux que j'ai vus ici; il y a là un avertissement sérieux pour les fabricants parisiens. Les verreries de M. Lobmayer, les serrureries fines de M. Albert Milde sont également dignes d'attention. Quant aux maroquineries artistiques des frères Rodech et de M. Weidmann, elles sont plus que jamais sans pareilles dans le monde entier. Les produits de ces deux maisons rivalisent d'élégance et d'ingéniosité ; ils sont l'honneur de l'industrie viennoise. Ceux de la maison Rodeck sont d'un goût plus délicat et plus sévère. Ceux de la maison Weidmann sont plus imprévus et plus variés; la fantaisie qui les inspire semble inépuisable, et son exubérance ne les maintient pas toujours dans les limites d'un goût irréprochable. L'art du tapissier-décorateur paraît en bonne situation à Vienne; mais le délire de la peluche, des tentures relevées, drapées et chiffonnées sévit à Vienne comme à Bruxelles.

Ne quittons pas l'exposition autrichienne sans signaler aux amateurs des beaux travaux de fer les portes monumentales, du commencement du XVIIe siècle, que l'empereur a tirées d'un de ses châteaux pour les envoyer à Anvers. Elles sont d'une somptuosité magnifique et encadrent de la façon la plus grandiose la salle de cette exposition.

Malgré la participation très incomplète de nos fabricants, la France occupe encore le second rang comme superficie. On a mauvaise grâce à se décerner des éloges à soi-même, et cependant il est impossible de ne pas reconnaître que son exposition est, de *beaucoup*, la plus intéressante, la plus artistique. Elle est de nature à nous rassurer sur l'avenir. Les salles ont un aspect élégant et sérieux qui met bien

les objets en valeur; la décoration, due à M. Boulanger, a des colorations plus harmonieuses, plus d'unité et plus de calme que celle des autres sections. Les vitrines ont de l'air et de la lumière; les dispositions sont claires, bien ordonnées; partout on peut s'asseoir et se reposer à l'aise.

Dans la plupart des classes d'un caractère artistique, nous sommes, sans conteste et de l'avis des étrangers eux-mêmes, au premier rang. Il est certain que pour le tissage des soieries de luxe, pour les bronzes d'art et d'ameublement, pour l'orfèvrerie, pour la céramique, l'imprimerie en taille-douce, la chromolithographie, les cartonnages de luxe, des industriels-artistes comme les Christofle, les Barbedienne, les Thiébault, les Denière, les Haviland, les Goupil, les Lemercier, les Chardon, les Engel ne redoutent aucune comparaison.

Et combien manquent à l'appel! La librairie est maigrement représentée; les chefs de file, les Hachette, les Didot, les Quantin n'ont pas exposé; la reliure de maroquin, celle des Trautz et des Cuzin, est absente; la bijouterie ne figure que pour mémoire avec les vitrines de M. Fouquet; les fabricants de meubles, froissés par certains procédés dont ils ont eu à souffrir à l'Exposition d'Amsterdam, se sont abstenus en masse; nos maîtres-verriers, les Rousseau, les Gallé sont restés chez eux. Que sais-je encore? La liste des défections serait longue à dresser.

Comme toujours, l'un des succès de la section française est obtenu par la salle des Manufactures nationales. Sèvres y a mis toute sa coquetterie et ses vitrines sont un chef-d'œuvre d'élégance et de goût dans l'arrangement.

L'exposition française est complétée par deux salles intéressantes consacrées à l'Algérie et à la Tunisie.

Pour visiter l'exposition des beaux-arts, il faut sortir de l'enceinte et passer de nouveau au tourniquet. J'aurais beaucoup de réserves à faire sur l'éclairage et la disposition des salles, mais ceci est affaire à M. Lemonnier et je lui cède volontiers la plume.

LOUIS GONSE.

LE

BUSTE DE JEAN DE BOLOGNE

PAR PIETRO TACCA, AU MUSÉE DU LOUVRE.



En 1882, à propos d'un mémoire lu par M. de Boislisle sur les sculptures possédées au XVIIe siècle par Richelieu, j'ai essayé de faire, devant la Société des antiquaires de France, l'histoire d'un buste provenant des collections du cardinal et représentant Jean de Bologne dans les dernières années de sa vie. Je combattais alors, dans ma communication [1], l'attribution traditionnelle et invraisemblable en vertu de laquelle cette œuvre admirable est donnée, sans rime ni raison, à un artiste aussi médiocre que Francheville. J'ai eu l'honneur d'avoir quelques lecteurs, mais je n'ai pas eu le bonheur de les convaincre tous. Un livre récent sur le grand artiste douaisien, publié par M. Abel Desjardins, contient le passage suivant [2]: « Dans la brochure qui a pour titre: *Quelques sculptures de la collection du cardinal de Richelieu,* M. Louis Courajod, après avoir apprécié à toute sa valeur le beau buste qui se trouve au Musée de la Renaissance, au Louvre, et qui représente Jean de Bologne dans sa vieillesse s'élève contre l'opinion généralement admise qui attribue ce buste à Francheville. Il déclare que cet artiste était incapable d'exécuter une pareille œuvre. Jean de Bologne lui-même, dit-il, ou Pietro Tacca, voilà les seuls auteurs vraisemblables de cet ouvrage. Ce n'est là qu'une présomption dénuée de preuves. »

Au point de vue étroit où il a voulu se placer, M. Abel Desjardins avait raison en 1882. A cette époque, mon attribution, appuyée uniquement sur des considérations esthétiques, manquait de preuves matérielles. Ces preuves-là, je suis loin de les

1. *Bulletin de la Société des antiquaires de France*, année 1882, p. 220 et suiv., et publiée à part, sous ce titre : *Quelques sculptures de la collection du cardinal de Richelieu aujourd'hui au Musée du Louvre*. Paris, 1882, in-8°.

2. Abel Desjardins, *Jean de Bologne*, p. 184.

dédaigner, mais j'avais cru qu'à leur défaut je pouvais me contenter de preuves morales, non moins éloquentes pour des yeux expérimentés. Il faut bien admettre qu'en fait d'art tout ne se passe point par devant notaire et ne se juge pas, comme en justice, sur dossier. Un chef-d'œuvre longtemps interrogé, comparé et confronté avec toutes les pièces similaires, vous en dit plus long sur ses origines que tous les papiers d'archives compulsés loin de lui. Enfin les maîtres se révèlent, sans l'intermédiaire du document, à ceux qui les recherchent avec opiniâtreté et qui les étudient avec amour. Soumis à une sorte d'évocation, ils *apparaissent* quelquefois à leurs dévots.



BUSTE DE JEAN DE BOLOGNE.

Sculpté en 1608 par Pietro Tacca. (Musée du Louvre.)

Cependant, arrière les revenants ! Rentrons chez les notaires et dans le domaine de la froide dialectique. J'admets que j'avais tort de deviner : c'est un jeu trop dangereux. Ma proposition n'était, en 1882, comme me l'a dit mon honorable contradicteur, « qu'une présomption dénuée de preuves ! » Soit ! je m'incline ; mais je réponds immédiatement à M. Desjardins que, depuis la publication de son livres j'ai des preuves matérielles et que ces preuves qu'il réclame c'est lui maintenant qui me les fournit. Il va voir qu'il est imprudent de dépouiller les archives san, méfiance et de livrer à la publicité ses textes — fussent-ils découverts par d'autres —sans les avoir médités ou interprétés. Car je pense que je puis ajouter foi entière à des autorités gravement définies comme il suit par un sévère et exact historien :

« *Arch. med. Cart. di Ferdinando,* I° *filza* 279[1]. » Or, à cette source documentaire, M. Desjardins puise le passage suivant de son ouvrage : « Une lettre de Tacca, à la date du 22 janvier 1608, nous apprend qu'il était chargé d'EXÉCUTER LE BUSTE DE L'ILLUSTRE VIEILLARD, alors installé au *Riposo*, où, à cause de la rigueur de la saison, il gardait la chambre, et où il était l'objet des soins les plus affectueux. »

M. Desjardins, en écrivant cette phrase, ne se doutait pas du concours inespéré qu'il apportait à ma théorie. Il rectifiait lui-même inconsciemment, et cependant beaucoup mieux que moi, l'erreur traditionnelle et se chargeait d'établir, sur pièce justificative, l'état civil de notre buste du Louvre. Il nous a fait en quelque sorte assister aux séances dans lesquelles la sculpture fut modelée. Je ne saurai jamais le remercier assez d'avoir changé en certitude la modeste « présomption » qui l'a d'abord si fort scandalisé.

La situation est dès maintenant retournée. De l'attribution persistante à Pierre Francheville[2] il ne reste rien, pas même une « présomption ». Si par hasard un document établissait jamais que Francheville a, lui aussi, sculpté le portrait de son maître — hypothèse très admissible, mais jusqu'à présent sans aucune base — je me chargerais à mon tour de démontrer à ceux qui étudient les artistes dans leurs œuvres que ce n'est pas l'ouvrage de Francheville qui nous est parvenu.

LOUIS COURAJOD.

1. *Jean de Bologne*, p. 52. « Depuis que Francheville était rentré en France, Pierre Tacca était devenu son élève le plus cher et le plus distingué, il ne quittait pas le maître et lui servait de secrétaire », ajoute M. Desjardins. Quel concours de preuves pour justifier notre proposition !

2. M. Desjardins, qui n'admettait pas sans papiers d'archives l'attribution du buste à Tacca, est moins difficile pour son ami Francheville; il dit, p. 54 de son livre : « Si nous n'avons pas le buste du maître de la main de Pierre Tacca nous possédons du moins celui que nous a laissé son autre élève le plus renommé, Pierre Francheville. » Pour celui-là paraît-il, les affirmations sans preuves suffisent.





LES FAC-SIMILÉS

DES

DESSINS D'ALBERT DURER

PUBLIÉS PAR M. FRÉDÉRIC LIPPMANN.



Les derniers travaux sur Albert Dürer, et les récentes acquisitions d'œuvres du maître faites par le Musée de Berlin ont déterminé M. Lippmann, directeur du Cabinet royal des Estampes, à réunir en un grandiose ouvrage les fac-similés des dessins du peintre-graveur nurembergeois. Entreprise hardie et difficile que de rassembler tant de morceaux dispersés d'un bout de l'Europe à l'autre, soit dans les collections publiques, soit dans les cabinets d'amateurs! Comment amener les musées à livrer un bien dont ils se montrent avec raison les dépositaires jaloux? Comment surtout décider l'amateur défiant à se dessaisir, même pour peu de temps, d'œuvres uniques recueillies au prix de tant de peines et de soins? Car il est de toute nécessité que les originaux soient, pendant quelques semaines au moins, entre les mains de l'éditeur. En effet, il ne s'agit pas ici de simples photographies, si perfectionnées qu'elles soient, mais de reproductions absolument fidèles pour lesquelles « on a employé tous les moyens dont dispose la science moderne: procédés mécaniques, photographie, héliogravure, xylographie, impression en couleurs, combinaisons de ces divers procédés ». M. Lippmann a voulu que les reproductions fussent corrigées et remaniées jusqu'à ce que l'identité avec le modèle fût obtenue. « Sans doute, dit-il, les originaux ont certaines qualités qui ne peuvent être rendues par aucun système de copie; la facture même du dessin, sa partie matérielle, l'état où l'a réduit le temps, opposent à la fidélité de la reproduction des difficultés quelquefois insurmontables, et les plus scrupuleux efforts ne peuvent triompher de certaines différences. » En dépit de ces craintes honorables, le premier volume de la publication n'offre que de très rares exemples

de différences presque imperceptibles entre l'œuvre et la reproduction; le plus souvent la copie: gouache, aquarelle, plume ou crayon, est si fidèle qu'on serait tentée de la confondre avec le dessin même. Grand service rendu aux études d'art, puisque, grâce à de si scrupuleux fac-similés, la vue des originaux cesse d'être une nécessité. Que de coûteux voyages, que d'importunes démarches, que de pénibles recherches sont ainsi épargnés! Que d'économie et de temps gagné! Aussi devons-nous applaudir à de pareils travaux, remercier tous ceux qui en facilitent l'exécution et souhaiter que les collectionneurs suivent l'excellent exemple donné par MM. William Mitchell, Malcolm de Poltalloch et Frédéric Locker de Londres, qui, sans craindre les risques d'un long voyage et les amertumes de la séparation, ont confié leurs précieux dessins aux éditeurs allemands. Ils sont du reste coutumiers de ces généreux dévoûments; nous aimons à nous rappeler que lors de l'Exposition des dessins de maîtres anciens, en 1879, ils mirent à notre disposition avec une incomparable bonne grâce tout ce qu'il nous plut de leur demander. Sans doute les obligeants prêteurs trouvent une récompense dans le succès qui accueille ces richesses ainsi vulgarisées et dans les témoignages empressés de la reconnaissance publique; mais, malgré tout, ce sont là de cruels sacrifices; il y a quelque gloire à se les imposer.

Des quatre-vingt-dix-neuf dessins qui composent le premier volume, soixante-douze appartiennent au Cabinet des Estampes de Berlin, les autres aux trois amateurs anglais dont nous venons de parler.

La plupart sont connus des lecteurs de la *Gazette*, soit par des reproductions, soit par des descriptions trop minutieuses peut-être [1].

Cependant, même depuis les plus récents travaux sur Dürer, quelques nouveaux dessins du maître — et c'est un encouragement à continuer les recherches — ont été découverts. Ainsi cet admirable *Portrait d'homme* (n° 63), à la pointe d'argent sur papier blanc préparé, dont on a une estampe du temps assez médiocre, sans les mains [2], d'un graveur néerlandais signant A. P. [3]. Le dessin retrouvé en 1881 par M. Lippmann est un des beaux portraits de Dürer, d'une conception forte et d'une exécution serrée qui rappellent de très près certaines têtes du carnet de voyage dans les Pays-Bas (1520-1521), dont il est assurément contemporain. Ainsi encore, également acquise en 1881 par le Cabinet des Estampes de Berlin, une *Sainte Catherine* (n° 42), assise de face; dans la main gauche la roue brisée et le glaive, la main droite relevant le vêtement, les pieds reposant sur un escabeau; monogramme apocryphe; joli dessin, d'une grande liberté de plume, qui nous semble appartenir aux années 1514-1515, et n'être qu'une variante de la sainte Catherine signalée par nous dans la collection de Mme veuve Grahl, à Dresde [4]. Enfin un ensemble de croquis à la plume (n° 83), représentant deux paysans assis dont un tenant un sablier devant la bouche, un chien, une flamme près d'un seau de bois, avec des numéros 38-41 de la main de Dürer; le tout d'une plume moins fine que les dessins marginaux du *Livre d'heures de Maximilien*, et plus semblable

1. Voy. dans la *Gazette des beaux-arts* nos études sur les dessins d'Albert Dürer.

2. On a de cette gravure une épreuve à la Bibliothèque nationale de Paris, une autre au Cabinet des Estampes de Berlin.

3. Nagler, *Monogrammisten* I, n° 1123, où cette gravure sur cuivre, en sens inverse, est gratuitement attribuée à Christophe Amberger.

4. Voy. *Albert Dürer et ses dessins*, note de la p. 250.



PORTRAIT D'HOMME AGÉ.

Dessin à la pointe d'argent, par Albert Dürer. (Cabinet des Estampes de Berlin.)

aux croquis du Musée de Buda-Pesth, inspirés par l'*Éloge de la folie* d'Érasme, acquis par M. Mitchell à la vente de la collection de M. Gigoux de Paris.

Outre ces morceaux inédits, nous retrouvons dans ce magnifique volume toute une suite de pages déjà connues mais non moins intéressantes, grâce à la parfaite exécution des copies. Au Cabinet des Estampes de Berlin: le grand paysage de la *Trotszichmüll* (tréfilerie) en deux épreuves, l'une noire, l'autre coloriée, qui rend, malgré toutes les difficultés d'une reproduction en couleur, le charme pénétrant et la naïve sincérité de cette aquarelle gouachée; *Maître Hieronymus,* d'Augsbourg, l'architecte du *fondaco dei Tedeschi* à Venise, grand comme l'original; les études d'apôtres et le portrait en pied de Dürer lui-même, pour le tableau d'autel de Heller; *Samson, vainqueur des Philistins,* le plus important et le plus précieux de cette collection, reproduit avec tant de bonheur qu'il serait presque impossible de le distinguer du modèle; la vieille *Barbara Dürer,* d'une énergie de conception presque brutale; le buste de la jeune fille aux yeux baissés qu'on croit la nièce de Dürer: les feuillets exquis du carnet de voyage aux Pays-Bas; *Agnès Frey,* en costume néerlandais, fait à Anvers en 1521; les grands portraits sur papier préparé; la tête du Saint-Marc des *Quatre tempéraments* à la Pinacothèque de Munich. Puis, chez M. Mitchell, le *Séraphin jouant du luth,* comparable aux meilleures choses des primitifs italiens de la fin du xve siècle; l'*Ensevelissement du Christ,* de la série des scènes de la Passion, dont plusieurs se trouvent aux Offices de Florence; le *Chancelier lord Morley* à la physionomie douce et distinguée; la tête de Matheus Landauer pour le *Tableau de tous les saints* et le vigoureux saint Paul pour les *Quatre tempéraments.* Chez M. Malcolm, la ravissante *Vue de Trente* (en deux épreuves noire et coloriée); la tête de bambino, à la pierre avec rehauts blancs, et les deux fameux mufles de bœuf; enfin le *Buste de jeune homme,* vu de face, daté 1503, unique prêt de M. Locker, qui suffirait à mettre Dürer au premier rang des portraitistes.

Une description précise, volontairement réduite aux indications nécessaires, sans aucune épithète admirative, ne visant que le côté matériel du dessin et le rattachant à l'œuvre entier de Dürer, précède les reproductions. Quand il y a lieu, les différences entre les originaux et les fac-similés, quelque légères qu'elles puissent être, sont loyalement indiquées. Une fois la publication terminée, M. Lippmann se propose de consacrer à l'ensemble des dessins reproduits une étude critique. Nous espérons qu'il pourra alors dresser un catalogue méthodique de ces dessins, et dans une double table les ranger d'après l'ordre chronologique et selon les sujets traités. Cela fait, il aura élevé à la mémoire de Dürer un monument impérissable.

CHARLES EPHRUSSI.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET FILS.



ÉTUDES

SUR

LE MEUBLE EN FRANCE

AU XVIe SIÈCLE.

(TROISIÈME ARTICLE[1].)

LE COFFRE.



Le coffre ou la huche est le meuble par excellence, le type le plus ancien, le plus universel, celui qui résume tous les autres; si bien que l'ouvrier qui fabriquait des lits, des bancs, des dressoirs, aussi bien que des coffres, s'appelait un *huchier*.

La forme du coffre est élémentaire; sa construction simple, logique et facile : une caisse oblongue fermant par un couvercle à charnières et à serrure. Il renferme et protège tout l'avoir de la famille, son argent, ses objets précieux, ses effets. En voyage, il sert à transporter les meubles. Il fait l'office de banc pour s'asseoir, de table pour manger, de bureau pour écrire, de lit même à l'occasion chez les pauvres gens. Monté sur quatre pieds et ouvert par devant, le coffre a donné nais-

1. Voy. la *Gazette des beaux-arts*, t. XXXII, 2e période, p. 139, 218.

sance au dressoir ; deux coffres superposés ont formé l'armoire. Le coffre est le cadeau de noces obligé; c'est lui qui contient les robes et les parures de la mariée. Il lui appartient en propre et, dans certaines provinces, les contrats de mariage ont soin de stipuler qu'en cas de prédécès du mari, la veuve aura le droit d'emporter ses effets, ses joyaux, son lit et « son coffre clos ». Le coffre passe ainsi d'une génération à l'autre et se conserve dans les familles, ce qui, soit dit en passant, explique en partie le nombre considérable des meubles de ce genre qui nous sont parvenus.

Le coffre s'est maintenu jusqu'à nos jours, changeant de décoration suivant la mode, mais gardant, à peu de chose près, sa forme essentielle. Il s'appelait naguère la corbeille de mariage ; sa dernière incarnation est le coffre d'antichambre, qui s'ouvre par un couvercle et sert encore de banquette aux gens de la maison et aux fournisseurs.

Huche, arche, met, bahut, sont des variantes du coffre.

La *huche* est surtout le coffre du petit bourgeois, du paysan. Elle est souvent montée sur des pieds et sert principalement à faire et à conserver le pain ; chez le grand seigneur, elle a sa place à la cuisine. Le mot et la chose se sont conservés surtout en Bretagne, en Normandie et dans la région du Nord, d'où le terme de *huche* paraît originaire.

L'*arche, arca* des Latins et des Italiens, est le coffre à couvercle cylindrique, usité principalement dans le Centre et le Midi. — « Une arche de sapin longue (*Inv. de la Ctesse de Montpensier.*) — « Une arche de bois à une serrure ; vingt et cinq couffres que arches de bois. » (*Inv. Chambéry*, 1498.) Le Musée de Cluny possède une arche [1] qui porte l'inscription : *Mitte arcana dei*, et provient du château de Loches. A l'Exposition rétrospective de Vendôme, en 1872, se trouvait une autre arche, dont les panneaux sculptés à feuillage accusent une imitation italienne bien prononcée (appartenant à M. Pinaud).

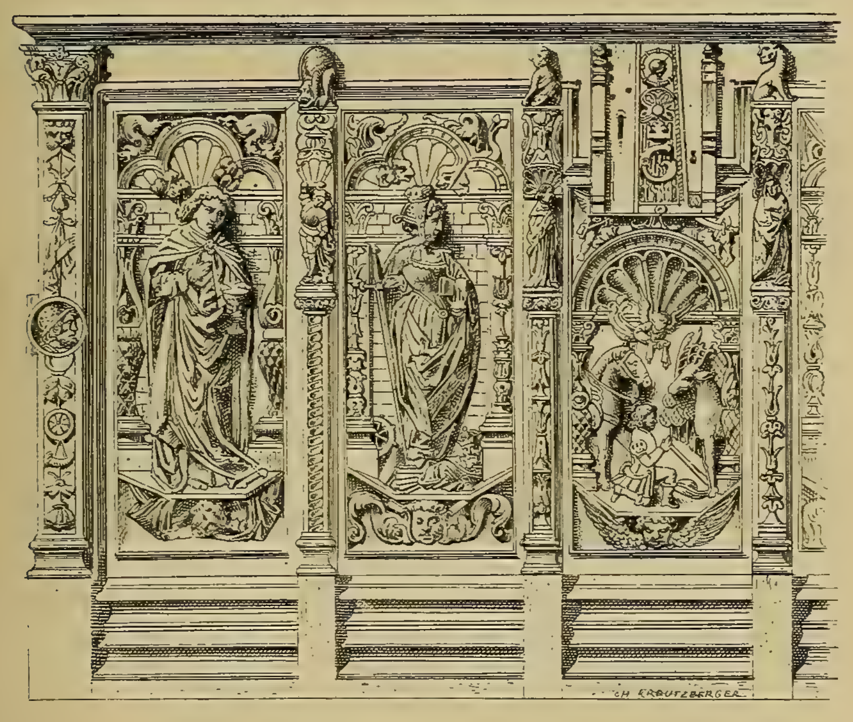
La *met*, *mets* ou *maict* est analogue à la huche. — « Un grand coffre servant de mect, de bois de chesne, d'environ huit pieds de long ; deux vieilles mectz. » (*Inv. de J. Gouault de Troyes*, 1605 [2].) Du Fail dit : « La huge ou mets » ; Cotgrave (1611) : « *Met, a binne to keepe bread in* » ; Nicot (1606) et Monet (1635) : « *Maict* ou huche à pétrir le pain, *arca panaria* ». D'autre part, voici un texte tiré des comptes de l'écurie du roi (1552), d'après lequel la *met* serait un coffre de grand luxe, qui ne servait pas assurément à faire le pain : « A Fran-

1. Dessinée dans l'*Art pour tous.*

2. Publié par M. Alb. Babeau.

çois Clouet, pour son payement d'avoir painct et figuré de fin or et argent le dedans du coffre appelé *mect*, y avoir painct plusieurs croissans, lacz et chiffres faictz aux devises d'icelluy seigneur (Henri II). » Ce coffre avait été fait par Francesco de Carpi, menuisier italien, pour être mis dans un chariot branlant : « La met du chariot branlant appelé la *cloche.* »

Le *bahut* ou *coffre de bahut* est le coffre de voyage, destiné à être



LOUIS XII. — COFFRE EN CHÊNE.

(Appartenant à M. Gavet.)

porté par le « cheval ou l'âne porte-bahuz ». (*Junius, nomenclator.*) Il est de grande dimension, formé d'ais solides maintenus par des lames de fer, et couvert de cuir. — « Bahu est un coffre couvert de cuir, sous bandes de lames de fer, clouées à petits clouds. » (*Dict. Nicot.* 1606.) — « Ung coffre couvert de cuyr noir, ferré de barres de fert, serré à une serreure, garny de touaille (toile) blanche. » (*Inv. Chambéry*, 1498.) — « Ung coffre de bahu de quatre pieds de long ou environ, à deux serrures fermant à clef, couvert de cuyr noir marqué à une F. » (*Inv. Gouffier*, 1572.) Les statuts des bahutiers de Bordeaux (1597) déterminent la façon dont les coffres-bahuts devaient être établis : « Pre-

mièrement, que les bahuts seront faits de bon bois, sans autre fente ni éclat, bien joints et goujonnez avec bon fil de fer et avec deux charnières de fer fort, forgées ; et au-dessus d'un bahut d'une aune, il y en aura trois. Et après sera couvert de bon cuir bien apreté, et après ferré de bon fer avec des gontures, partout bien cloué comme il appartient. Et sera aussi engourgué et doublé de bonne toile neufve. Le tout bien et duement fait, et ceux qui auront des pieds seront bien cuirés de bonne toile neufve mouillée en colle-forte [1]. »

Le coffre-bahut est tantôt plat, tantôt voûté, tantôt en forme de toit. — « Ung coffre à fest (faite, toit) ferré, de cuir noir, ferré de fer blanc. » (*Inv. Charlotte de Savoie,* 1483.) — « Ung coffre de bahu plat. » (*Même inv.*) — « Ung coffre de boys à couvercle rond. (*Inv. Charlotte d'Albret,* 1514.) — « Six coffres de bahu, dont deux platz et les quatre autres ronds. (*Inv. Catherine de Médicis,* 1589.) — « Trois coffres de bahuz, dont l'un plat et deux ronds. » (*Inv. Gabrielle d'Estrées.*) Henry Estienne (*Dict. latin-français,* 1538) traduit, il est vrai, le mot « bahu » par *arca camerata*, c'est-à-dire à couvercle cylindrique ; mais le même auteur raconte, dans son *Apologie pour Hérodote*, l'histoire d'un voleur qui se déguise en maître d'hôtel pour pénétrer chez un riche seigneur et s'empare de la vaisselle renfermée dans un *bahu*, après avoir « prié ceux qui estoyent *assiz* sur ledit bahu de se lever », ce qui indique que le couvercle était plat. Toutefois, vers la fin du siècle, la forme ronde paraît adoptée de préférence, et les Dictionnaires de Nicot et de Monet disent : « Bahu, coffre à bahu, coffre à couvercle voûté. »

Quand le maître rentre de voyage, le coffre de bahut prend place dans la garde-robe et sert d'armoire à linge et à robes. Philibert Delorme recommande de donner « aux portes des garde-robes deux pieds et un quart, pour autant qu'il faut qu'elles soient un peu larges pour les coffres et bahus qui en sortent et y entrent bien souvent [2] ». A la vente de Claude Gouffier, en 1572, l'huissier du roi taxe dix livres tournois à chacun des hommes qui ont « aporté des chambres haultes les coffres de bahus plaincts de leinges et aultres ardres (hardes) dans la cour dudit hostel ». C'est un de ces coffres massifs et pesants qui causa la mort du comte d'Enghien, le vainqueur de Cérisoles : « En 1546, estant le Roy à la Roche Guion, les néges estoyent fort grandes, se dressa une partie entre les jeunes gens estans près la personne de Monseigneur le Dauphin (qui fut Henri II). Les

1. *Glossaire archéologique* de V. Gay, au mot *Bahut.*
2. *Arch.* p. 249, A.

uns gardoyent une maison et les autres l'assailloyent à pelottes de nége. Mais durant ledit combat, le seigneur d'Anguien, François de Bourbon, sortant de fortune hors d'icelle maison, quelque maladvisé getta un coffre plain de linge par la fenêtre, lequel tomba sur la tête dudit seigneur d'Anguien et le blessa ; de sorte que, peu de jours après, il mourut au grand regret du Roy et de toute la cour[1]. »

Voici une histoire moins tragique, dans laquelle le coffre joue un rôle imprévu, et que nous donnons comme détail de mœurs. Il s'agit d'un mari qui, « regardant par la chambre de sa femme, aperceut d'aventure aux pieds de la couchete un bahut qui estoit à sa femme, et demanda de quoy servoit ce bahut en la chambre, et à quel propos on ne le portoit point à la garde-robe, ou en quelque autre lieu, sans



FRANÇOIS Ier. — DEVANT DE COFFRE EN NOYER.

(Appartenant à M. Bonnaffé.)

en faire léans parement. — Il n'y a point de péril, monseigneur, ce dit mademoiselle, âme ne vient icy que nous ; aussy je luy ay fait laissier tout à propos, pour ce qu'encore sont aucunes de mes robes dedans. Mais n'en soyés jà mal content, mon amy ; ces femmes l'osteront tantost. — Malcontent, dit-il, nenny par ma foy ; je l'aime autant icy que ailleurs, puisqu'il vous plaist. Mais il me semble bien petit pour y mettre vos robes bien à l'aise, sans les froissier, attendu les grandes et longues traynes qu'on faict aujourd'huy. — Par ma foy, monseigneur, dit-elle, il est assés grand. — Il ne le me peut sembler, dit-il, vraiment, et le regardés bien. — Or ça, monseigneur, dit-elle, voulés vous faire un gaige à moy ? — Ouy vraiment, dit-il, quel sera il ? — Je gaigeray, s'il vous plaist, pour demi douzaine de bien fines chemises encontre le satin d'une cote simple, que nous vous bouterons bien dedans, tout ainsy que vous estes. — Par ma foy, dit-il,

1. Martin du Bellay, *Mémoires*.

je gaige que non. — Et je gaige que si. — Or avant, ce dirent les femmes; nous verrons qui le gaignera. — A l'espreuve le sçaura on, dit monseigneur. — Et lors s'avance et fist tirer du bahu les robes qui estoient dedans ; et quand il fut vuide, mademoiselle et ses femmes, à quelque meschief que ce fust, firent tant que monseigneur fut dedans tout à son aise... et mademoiselle alla dire : — Or, monseigneur, vous avez perdu la gaigeure, vous le congnoissés bien, faictes-pas ? — Oy, dit-il, c'est raison. — Et en disant ces paroles, le bahu fut fermé et, tout jouant, riant et esbatant, prinrent toutes ensemble et homme et bahu, et l'emportèrent en une petite garderobe, assez loing de la chambre [1]. »

Le *coffre de parement* placé dans la salle est moins lourd et plus élégant que le *coffre de bahut*. En voyage, on l'enferme dans un bahut plus grand ou dans une solide enveloppe de cuir.

Voici le *Blason du coffre* d'après Gilles Corrozet (1539).

Coffre tresbeau, coffre mignon,
Coffre du dressouër compaignon,
Coffre de boys qui point n'empire
Madre et jaune comme cire ;
Coffre garny d'une serreure
Tant bonne, tant subtile et seure,
Que celluy sera bien subtil
Qui l'ouvrira de quelque oustil.
Coffre sentant plus souef que basme,
Coffre le thresor de la dame,
Coffre plein de doulces odeurs,
Et de gracieuses senteurs ;
Coffre dont le chaitron [2] tres net
Faict l'office d'un cabinet.
Coffre luysant et bien froté...
Coffre où sont mis les parementz,
Les atours et les vestementz...
Coffre ou n'a point de pourriture,
Coffre exempt de vers et d'ordure,
O trespoly et joly coffre,
Qui recoys tout cela qu'on t'offre,
Ne souffre que mecte la main
Dans toy le larron inhumain [3].

Ce bois « qui point n'empire, jaune comme cire et sans pourriture »,

1. *Cent nouvelles nouvelles*, XXVII.

2. Chaitron, case avec ou sans coulisse, disposée à l'intérieur du coffre pour loger les bijoux et les menus objets de toilette.

3. *Blasons domestiques*, 1539.

est le cèdre ou le cyprès qui avaient l'avantage de parfumer les toilettes et de les garantir contre les vers. — « Ung grand coffre de chipres (cyprès) fermant à clef, garny de plusieurs lyetes tant au meilleu qu'aux coustez. » (*Inv. Charlotte de Savoie*, 1483.) — « Deux coffres plus grands que coffres de sommiers, dorez et faictz de santeurs à la mode itallyenne. » (*Inv. Anne de Bretagne*, 1500.) On parfumait également le linge et les vêtements renfermés dans le coffre. « Les dames de Paris, qui sont maîtresses en élégances, *magistræ policiarum*, conservent les roses de Provins desséchées dans des sachets, avec certaines autres senteurs, et les placent dans les coffres où sont leurs linges, nappes et autres choses semblables lesquelles, par la suite, prennent une odeur merveilleuse, douce et très suave. » (Chasseneuz, *Catal. gloriæ mundi*, 1529.)

Les bois les plus usités pour la fabrication des coffres sont le chêne ou le noyer ; dans le Midi, on emploie aussi le tilleul. — « Un grand coffre de tilleul travaillé. » (*Inv. de Jeanne de Sacaze*, 1573. *Arch. de Pau.*)

D'ordinaire les coffres se font par deux ou par trois. La collection Rougier renferme deux coffres jumeaux dont nous parlerons plus loin ; dans l'inventaire de Gauthiot d'Ancier (1596), on trouve : « Trois coffres à vase, un chascun d'eulx de service, assortys de leurs ferrements, le tout enrichy avec les armes de la maison mortuaire remplant un escusson, estant devant lesditz coffres, vernys, dehuement ferrez, fermant à clefz et à trois ferementures, et supportez par quatre griffes. »

Placés contre le pied du lit et autour de la chambre, recouverts de tapis d'Orient et garnis de coussins, les coffres formaient de véritables divans. La reine Marguerite de Valois raconte ses causeries, au coucher de la reine, « avec sa mère assise sur un coffre, auprès de sa sœur de Lorraine ». Dans Brantôme, ses « dames galantes » se tiennent pendant l'hiver, « les unes près du feu à se chauffer, les autres assizes sur des coffres et lits à l'escart ». Une d'elles s'avisa même un jour de « se laisser tomber derrière le coffre, à jambes ribaudaines, et s'engagea tellement entre le coffre et la tapisserie de la muraille qu'ainsi qu'elle s'efforçait à s'en dégager entra quelque compagnie qui la surprit ».

Chez le paysan, le coffre ou la huche est le siège principal. Noël du Fail nous introduit dans une de ces *fileries* bretonnes où se réunissait le soir la jeunesse des environs. « Les filles, leurs quenouilles sur la hanche, filoient, assizes en lieu plus élevé sur une huge (huche)

ou met, à longues douettes (en longues rangées), afin de faire plus gorgiasement pirouetter leur fuseau », pendant que « Jean, Robin ou quelque autre bachelier aussi frisque, tabourdant (tambourinant) des pieds sur un coffre, disoit le petit mot à la traverse à Jeanne ou Margot [1] ».

Le coffre placé contre le lit sert quelquefois de marchepied. « Alentour du lit, il y a deux coffres longs de boys, servant de marchepié, fermant à deux claveures chascun. » (*Inv. de la Menitré, chambre du Roy.*)

En province, dans certaines maisons bourgeoises, le coffre remplace parfois la couchette qui accompagne habituellement le lit principal. Dans ce cas, le coffre fait l'office de canapé, de lit de repos. — « Un grand coffre de bois de chesne, de six pieds et demi de long, servant d'esbattoir. » (*Inv. de J. Goualt de Troyes,* 1605.)

Bien que la forme primitive du coffre soit toujours à peu près la même, la décoration a subi des transformations sans nombre. Nous indiquerons les variétés principales et les plus caractéristiques, en suivant l'ordre chronologique.

Louis XII et François Ier. — Pendant le premier quart du siècle, le coffre, comme tous les meubles, est encore gothique; le coffre ordinaire a les montants et côtés unis, les panneaux à parchemins plissés ou « à draperye »; le coffre plus riche a les montants à piliers ou à fuseaux, les côtés sculptés, les panneaux flamboyants; il est généralement peint et doré. Une poignée de fer est fixée de chaque côté.

Nous n'avons rencontré aucun coffre provenant d'une façon certaine de Gaillon; mais on sait que presque toute la menuiserie du château, meubles et boiseries, passait par les mains de Colin Castille, maître menuisier de Rouen, qualifié de *tailleur d'enticque,* ce qui signifie sculpteur à l'ancienne mode, à la mode gothique, par opposition à la mode nouvelle importée d'Italie [2]. La vieille École

1. Du Fail, E. Guichard, p. 48 et 197.

2. D'après le Dictionnaire de M. Victor Gay, « le mot *antique* s'appliquerait, au XVIe siècle, d'une manière générale aux débris et aux imitations de l'art grec ou romain ». Nous ne saurions partager cette opinion de notre savant confrère. Un inventaire de 1555, que nous citons ci-après, mentionne des « coffres taillés à fleurs de lis et antiques », et M. Gay lui-même inscrit, à la date de 1626, « une chasuble de drap d'or à l'antique »; tout cela n'a rien à voir avec les Grecs ou les Romains. Dans les comptes de Gaillon (p. 485), Pierre de Lorme, maçon, fait marché de « faire et tailler à l'enticque et à la mode françoise » certaines sculptures du château. Henry Estienne, admirateur passionné de l'antiquité grecque, écrit dans son *Apologie*

était donc bien vivante encore et n'entendait pas disparaître de sitôt. En 1526 même, Andry Bunot, sergent à verge, voulant se meubler à neuf, commande à Fabien Bonnemain, menuisier, demeurant à Paris, tout un mobilier et notamment « ung coffre de cinq pieds de long et de deux pieds et demi de large, à fond de cuve, taillé par devant à l'antique, à pilliers, flûtes et bastons rompus, tortis et escailles, et garny de bestions au-dessus, et le couvercle emboisté ». (*Arch. Notaires de Paris* [1]). Il s'agit d'un coffre de chêne, à fond arrondi aux angles, sculpté sur la façade seulement et dans le style



FIN DU XVIe SIÈCLE. — COFFRE EN NOYER.

(Musée de Toulouse.)

gothique, comme l'indiquent clairement les piliers en façon de flûtes, de bâtons rompus, de tortils, garnis d'écailles et surmontés d'animaux

pour Hérodote (ch. III, p. 21) : « Le plus souvent, quand nous parlons d'un ouvrage faict à l'antique (qui vaut autant dire qu'à la mode ou façon antique), nous le disons par mespris, comme si nous disions « faict lourdement ». Il développe cette pensée dans son chapitre XXVIII, en critiquant la grossièreté des habits, des armes, des meubles et des gens du temps de François Ier, de « nos ancêtres » comme il a soin de le répéter. Il revient encore (chap. XXVII) sur « cette façon de parler : *faict à l'antique,* ou : *faict à la vieille mode* », et cite plusieurs expressions analogues : « Cela se faisait au temps jadis, du temps des hauts bonnets, etc. »

De même encore la « Chasse au vieil grogniart de l'antiquité (1622) » n'est pas la satire de l'antiquité, comme nous l'entendons, mais du moyen âge et du XVIe siècle.

Ouvrage *à l'antique,* au XVIe siècle, signifie donc bien un ouvrage à l'ancienne mode, à la mode gothique. Quand on veut parler de l'antiquité romaine ou grecque, on dit *à la romanesque ou à la grecque :* « Il y a de présent autres excellents bastiments faits à la romanesque, à la grecque et à la moderne, dont je laisse les noms, chose impossible à les nombrer. » (Nic. Bonfons, *Antiquités de Paris,* 1586.)

1. Communiqué par M. le baron Pichon.

imaginaires accroupis. Ainsi, en 1526, onze ans après l'avènement de François I[er], et quatre ans seulement avant la fondation de l'École de Fontainebleau, le mobilier civil conserve encore en grande partie les formes gothiques; l'influence italienne, dont on nous raconte les succès foudroyants depuis Charles VIII, reste cantonnée à la cour, sans en sortir, sans pénétrer dans les mœurs. Car, il faut bien le remarquer, nous ne sommes pas ici au fond de la province, chez des petits bourgeois en retard, mais en plein Paris. Andry Bunot est un sergent à verge dépendant du Châtelet, chargé des prisées et des ventes mobilières, une manière de commissaire de police et de commissaire-priseur tout à la fois. C'est donc presque un personnage, qui s'y connaît en fait de meubles et, s'il commande pour lui en 1526 un mobilier dans le goût gothique, on peut être sûr que le gothique est encore à la mode.

Un genre d'ornements très répandu à cette époque est la fleur de lis, que l'artiste varie sur chaque panneau avec une aisance et un goût remarquables. C'est ce qu'on appelait des coffres « taillés à fleurs de lis et antiques [1] ». Les exemples de cette décoration se rencontrent très fréquemment dans les collections.

Un échantillon un peu postérieur appartient à M. Gavet, après avoir fait partie de la collection de M. du Boullay. Le coffre est en bois de chêne et flanqué de deux pilastres portant au centre un médaillon à tête d'empereur. La composition comprend cinq panneaux divisés par des piliers richement décorés de niches et de figures, et surmontés de bestions. Ces panneaux représentent saint Jean, sainte Catherine, saint Hubert, sainte Barbe et un saint en costume d'évêque. (Voy. le dessin d'une moitié du coffre [2].) L'architecture, les profils et la décoration offrent ce mélange caractéristique du gothique et de la Renaissance que nous avons signalé. Ce meuble, d'une exécution magistrale, provient d'une abbaye voisine de Cambrai. Un coffre contemporain, partagé en cinq panneaux à têtes casquées du plus beau caractère et de fabrication auvergnate, fait partie de la collection Rougier [3]. (Voy. le dessin publié à la fin de cet article.)

Vers la fin du règne de François I[er], la plupart des ateliers abandonnent les petits panneaux, pour les remplacer par un panneau

1. Inventaire de Michel Gilles, de Paris. Cet inventaire après décès, qui m'a été obligeamment communiqué par M. le baron Pichon, est dressé en 1555. Mais les meubles inventoriés avaient été faits longtemps avant le décès du propriétaire.

2. Dessiné dans l'*Art pour tous*.

3. Reproduit dans le *Recueil de l'Exposition lyonnaise*, par M. J.-B. Giraud.

unique formant la façade, avec pilastres ou balustres aux angles. Tels sont : — Un devant de coffre de noyer [1] dont le motif central est le portrait de François Ier, entouré d'enfants et d'oiseaux et soutenu par deux figures dont le corps se termine en volutes à têtes de monstres. La serrure est dissimulée par un masque d'homme grimaçant, dont la langue se relève pour livrer passage à la clef. Le portrait de François Ier offre une grande analogie avec celui de l'hôtel Bourgtheroulde à Rouen [2] (appartenant à M. Bonnaffé. Voy. le dessin). — Un petit coffre de noyer [3] (appartenant à M. Chabrières) représentant deux chimères chevelues qui tiennent une couronne et un écusson. Ces figures, comme les enroulements à feuillages qui les terminent, sont taillées avec une verve, une délicatesse et une sûreté d'outil incomparables. Ce coffre, acheté à M. Carrand, vient du château de Charly près de Lyon [4]. — Un autre coffre, également en noyer (appartenant à M. Roussel, ancienne collection Récappé). Deux balustres à feuillages et à chapiteau marquent les angles. Le panneau central, très allongé et entouré d'un cadre à moulures, renferme le médaillon d'un personnage à double visage, sorte de *Janus bifrons,* vieillard d'un côté, jeune fille de l'autre. Ce médaillon est accosté de deux figures se terminant en rinceaux à tiges très minces et à feuillages. Autour du panneau règne une large frise composée de quatre médaillons reliés par des guirlandes de feuillages et d'attributs guerriers. Sur les côtés sont d'autres médaillons. La composition de ce beau meuble est excellente, la décoration d'un goût parfait. Il provient de Màcon et a tous les caractères de l'École lyonnaise [5].

Le Musée d'Angers possède un coffre (n° 2137) de la même époque et d'une composition singulière. Au centre, la Mort debout, tenant une flèche et une pelle, s'apprête à combattre le clergé rangé à sa droite, la noblesse et le peuple placés à sa gauche, représentés par une série de personnages armés d'arcs et d'arbalètes. La serrure de ce beau meuble, d'un travail remarquable, est signée Michaud Girard.

Henri II, Henri IV. — L'École de Fontainebleau fait sa première apparition sur le panneau d'un petit coffre montrant Diane et Actéon,

1. Acheté à M. Monbro.

2. Achevé en 1532.

3. Reproduit dans le *Recueil de l'Exposition lyonnaise.*

4. Ce château appartenait, en 1734, à Jean-Baptiste Pianelli, conseiller à la Cour des monnaies de Lyon.

5. Dessiné dans l'*Art pour tous.*

que René Boyvin signerait des deux mains (vente Laforge 500 francs, vente Rougier 5,100 francs; racheté par la famille [1]). La même École peut revendiquer un beau coffre de noyer (Cluny, n° 1351), dont le médaillon central représente Neptune couché dans un cartouche formé de cuirs enroulés, d'agrafes et de fruits (Voy. le dessin). A la même École appartient un coffre du Musée d'Orléans partagé, à l'ancienne mode, en cinq arcades séparées par des pilastres cannelés, et renfermant chacune des divinités montée sur un socle. Cette décoration offre une extrême analogie avec celle d'une boiserie appartenant à M. Chabrières et provenant de M. du Boullay. M. Foulc possède un élégant coffret de la même époque, composé d'une ceinture de marqueterie de bois surmontant une partie renflée, couverte d'un entrelac de sculptures très finement traitées. Le tout repose sur quatre chimères accroupies.

A partir de Henri III, le coffre ordinaire, destiné à renfermer les effets et servant de siège, continue à être en usage; mais les beaux coffres de parement richement décorés deviennent moins nombreux, du moins dans la région parisienne. Nos collections possèdent fort peu de spécimens se rapportant au dernier quart du siècle. L'inventaire de Claude Gouffier, à Paris, n'indique aucun coffre de luxe; de même, chez Catherine de Médicis [2], nous n'avons rencontré que des coffres de bahut. Enfin Ducerceau, qui fournit des dessins à tous les ateliers de France, ne donne aucun échantillon de ce genre. En effet le *coffre-armoire* tend de plus en plus à être remplacé par la garde-robe attenant à la chambre, et le *coffre-siège* par la chaire, la chaize, le banc, la cacquetoire et toutes les variétés du siège propre à la causerie, introduites par la mode et par les mœurs.

Seule, la province fournit encore des modèles de luxe, mais ce sont en général des coffres de mariage, sur lesquels on ne s'avise pas de s'asseoir.

La Normandie a produit un grand nombre de ces meubles et M. Roussel en conserve un magnifique échantillon de chêne, à quatre cariatides, représentant les quatre saisons. Le panneau central, encadré de moulures et d'une frise marquetée de bois de couleur, contient le sujet de la mort d'Adonis. Entre les panneaux sont les figures de Mars et de Vulcain [3].

1. Reproduit dans le *Recueil de l'Exposition lyonnaise.*

2. *Inv. de Catherine de Médicis*, Paris, Aubry.

3. Dessiné dans l'*Art*. Un modèle analogue, mais très inférieur, existe au Musée de Cluny, n° 1341.

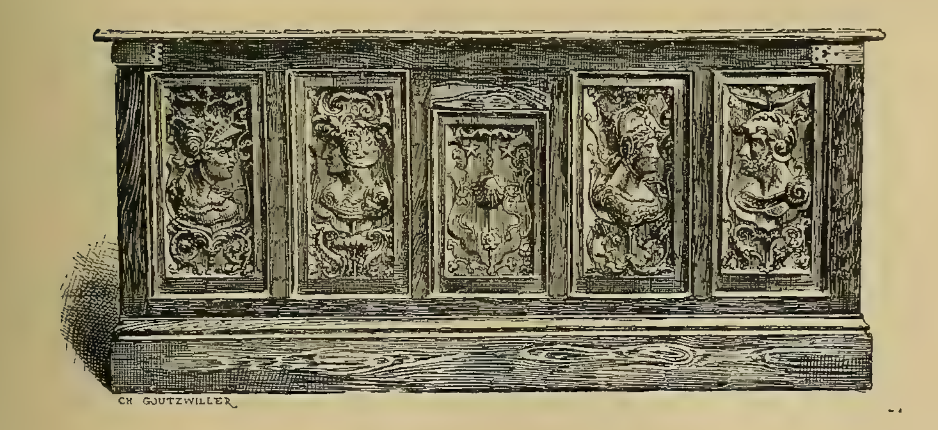
Mme Rougier avait envoyé à l'Exposition de Lyon une paire de corbeilles de mariage [1], en bois de noyer, d'une silhouette ronflante et ventrue, rentrant sur elle-même par une série de moulures pour s'étaler sur une base solide servant de tiroir. Sur cette enveloppe semi-florentine, l'artiste, un Lyonnais probablement, a semé à profusion des rinceaux délicatement gravés dans le bois et remplis de mastic blanc. Cette façon de damasquine sur bois, qui s'appelait *moresque blanche*, offre une grande analogie avec les encadrements célèbres imaginés par le Petit-Bernard pour la typographie lyonnaise. Ces coffres jumeaux appartenaient à M. Didier-Petit et figurent au catalogue de sa vente (Lyon, 1843, nº 426). M. Rougier les avait payés 600 francs la paire.

Comme échantillon de fabrication provinciale, il faut encore citer, au Musée de Toulouse, un coffre de mariage dont la façade, formée d'un seul panneau de noyer, sans montants, montre un spécimen curieux de la fabrication locale. Le sujet représente deux griffons ailés et affrontés, d'un grand caractère. A gauche, le fiancé en manteau et le bonnet à la main, surmonté d'une banderole avec les mots : BERTRAN. DE. COMS; à droite, la future tenant une fleur, avec une banderole pareille et les mots : CONDO. DE. BINOS [2]. (Voy. le dessin.)

EDMOND BONNAFFÉ.

1. Reproduites dans le *Recueil de l'Exposition lyonnaise.*

2. Les Coms étaient issus de la famille provençale de Cormis. Les Binos sont des Gascons.



A PROPOS

D'UN LIVRE A FIGURES VÉNITIEN

DE LA FIN DU XV[e] SIÈCLE [1].

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE.)



ANS ce grand nombre d'éditions des *Devote meditatione*, les bois de 1491 se maintiennent sans conteste au premier rang; toutefois ceux des autres éditions, quoique d'une taille plus rudimentaire, ont comme eux le charme pénétrant de ces années de la jeune Renaissance et appartiennent à la même famille, visant moins à *illustrer* [2] et à parer le livre qu'à donner un commentaire graphique du texte, propre à résumer brièvement le sujet de la méditation et à frapper l'œil du pieux lecteur. Quelques-uns sont signés de la minuscule *b*, mais ceux mêmes qui ne portent pas ce monogramme sortent vraisemblablement de la même main, reconnaissable à travers certaines inégalités de la taille, et qui paraît avoir été d'une étonnante fécondité. Sans avoir la prétention d'énumérer toutes les œuvres auxquelles elle a prêté son concours, nous allons donner une liste par ordre de dates des livres, de nature très diverse, que nous supposons illustrés par elle, partiellement ou en totalité.

La *Bible de Mallermi*, Venise 1490, Giovanni Ragazo, pour Luc Antonio Giunta, et dont les bois signés *b* (Bibl. Nat. Rés. A. 359)

1. Voy. la *Gazette des beaux-arts*, t. XXXII, 2e période, p. 273.

2. C'est ce qu'a fort bien remarqué M. Lippmann dans son travail *Der Italienische Holzschnitt im XV Jahrhundert*, p. 56.

sont inspirés de ceux de la Bible de Cologne de 1480, réimprimée en 1483 par Koburger de Nuremberg; le frontispice, très riche et très beau, présente une bordure dans le plus pur style de la Renaissance. C'est dans ce livre, dont on a plusieurs éditions, qu'on rencontre pour la première fois la signature *b*, d'une taille très fine, placée tantôt dans un angle, tantôt près du filet encadrant la composition. Certaines vignettes, qui paraissent d'imparfaites imitations des précédentes, sont signées d'un .*b*. entre deux points, plus apparent, anguleux et d'une taille moins fine. Plusieurs bois des Évangiles de cette Bible rappellent de très près les vignettes



LE SACRIFICE D'ABRAHAM.

(*Bible de Mallermi.* Venise, 1490.)

correspondantes des *Méditations* de 1489, qui, bien que non signées, pourraient être de la même provenance.

Vite de santi padri, Venise, 1491, Giovanni Ragazo de Monteferrato, pour Luc Antonio Giunta (Bibl. Nat. Rés. C. 454); répétition de l'encadrement du frontispice de la *Bible de Mallermi*, dont l'imprimeur et l'éditeur sont les mêmes. Ce frontispice est un des plus remarquables de cette école de gravure au trait; il offre au centre de la composition un berceau de verdure et de fleurs abritant un lit sur lequel un martyr est étendu, les membres liés; une jeune femme (*meretrice*) se penche vers lui : « *Non havendo altro remedio* (dit le texte pour expliquer la scène) *di aiutare mordendosi la ligua si taglio et sputolla in faccia di quella meretrice.* » Dans le haut, à gauche, un martyr nu, saint Cyprien [1], le corps couvert de miel, piqué par un

1. Cette petite figure, d'un beau dessin, est un exemple assez rare de nu dans ces sortes de gravures. La planche a une grande analogie de facture avec le *Thésée et le Minotaure* du *Plutarque* imprimé par le même Ragazo.

essaim de mouches; plus haut, le même saint dans une chaumière; d'un côté du berceau, au premier plan, une fontaine; de l'autre, un martyr que l'on décapite. Les vignettes, au nombre de 388, dont beaucoup fréquemment répétées, sont signées de quatre marques différentes, quoiqu'elles paraissent au premier abord d'une seule main. Ces marques sont le petit *b;* le *b* plus grossièrement taillé, placé entre deux points, l'*i* et le *J*. Les plus petites vignettes sont toutes empruntées à la *Bible de Mallermi*, entre autres celles qui portent les deux marques différentes *b* [1].

La *Comedia* de Dante, Venise, Pietro Cremonese dito Veronese, in-fol., novembre 1491 (Bibl. Nat. Rés. Y. n. p.), avec des bois signés *b*.



LE CHRIST GUÉRISSANT UNE FEMME INFIRME (ÉVANGILE DE SAINT LUC).

(*Bible de Mallermi.* Venise, 1490.)

La *Comedia* de Dante, Venise, Bernardino Benali et Matheo da Parma, in-fol. mars 1491. Cette édition est postérieure à la précédente, l'année commençant alors au jour de Pâques qui en 1491 tombait le 3 avril (voir l'*Art de vérifier les dates*). Les bois de cette édition sont des copies réduites, presque sans aucun changement, des bois de Veronese qui leur sont supérieurs. Quatre bois (un au commencement de l'*Enfer*, le même deux fois en tête du *Purgatoire*, le dernier au début du *Paradis*) occupant toute la page ne sont que

1. Une seconde édition de *Vite di sancti padri vulgare historiate*, dont le titre est en lettres gothiques, a été imprimée à Venise par Giovanni di Codeca da Parma en 1493, également pour Luc Antonio Giunta. La composition centrale du frontispice est la même que dans l'édition de 1491; la bordure a été changée; elle est moins belle que son aînée, d'un dessin moins pur. La partie supérieure rappelle le style dit lombardo-vénitien, alors que la base, représentant des Amours vendangeurs, est d'une grande élégance.



INCOMINCIA IL PRIMO LIBRO DE LE VITE DE SANCTI PADRI COMPILATO DA SANTO HIERONYMO E PRIMA DI SANCTO PAVLO PRIMO HEREMITA COME LASSO IL MONDO. ·CAPITVLO PRIMO

NEL TEMPO Di Decio e di. Valeriano ipatori psecutori de fideli christiani: Nel ql tempo Cornelio a Roma : e Cipriano a cartagie furō martyrizati: fo grāde psecutiōe & ocisiōe di xp̄iani i Thebayda & i egipto. e uedēdo il tirāno che signo regiaua i qlle cōtrate li Christiani con grāde desidetio receuere il martyrio p lo nōe di Christo instigato dal diauolo trouo noui & iusitati tormēti: ne qli tarde morissero : e molto cō tedio se tormētassero uolēdo p q̄sto modo pria occidere laia chel corpo facēdoli negare Christo p lo cui amore uolētieri moriuano pur che tosto fossero occisi : Ma comme scripse il predecto Cipriano: il quale dal predicto tyranno receuete il martyrio. La crudelitade dil qual tyrāno e la graueza d la psecutiōe: acio che melio se cōnosca p li ifrascripti doi memorabili exēpli māifesto uenēdo a mano dl p̄decto tyrāno uno christiano ualentissimo e feruente: il quale per niuno tormēto q̄tūq3 grāde se mutaua fece lo ungerī di mele: e ligarli le māe drieto

FRONTISPICE DES *Vies des saints Pères.*

(Giovanni Ragazo, Venise, 1491.)

les agrandissements des vignettes correspondantes de Veronese. Benali et Matheo les ont encadrés d'une belle bordure, moins riche que celle de la *Bible de Mallermi*, mais du même style. On la retrouve [1] dans les *Triomphes* de Pétrarque, de Giovanni di Codeca da Parma [2], Venise 1492-1493.

Les bois de ces deux *Dante* sont inspirés des gravures en taille-douce attribuées à Baccio Baldini d'après le dessin de Botticelli [3].

Novellino de Masuccio Salernitano, Venise 1492, avec des bois signés *b*. (Bibl. Nat. Rés. Y³ 1007.)

Deche di Tito Livio, Venise 1492, Zovane Vercellese (Bibl. Nat. Rés. J. 630), pour l'éditeur Luc-Antonio Giunta où reparaît la bordure [4] du frontispice de la *Bible de Mallermi*, avec des bois signés *b*,



MARIAGE DE SAINT AMMON (VIE DE SAINT ANTOINE).
(*Vies des saints Pères*. Giovanni Ragazo, Venise, 1491.)

reproduits dans une édition de Venise de 1493, dans les *Titi Livii Decades*, Venise, *per Philippum Pincium Mantuanum*, 1495 (Bibl. Nat. Rés. J. 226), encore pour Luc-Antonio Giunta, avec le frontispice de 1492, et dans les *Deche di Tito Livio*, Venise, Bartholome de Zani

1. Reproduite dans la *Gazette des beaux-arts*, 2e période, t. XXVIII, p. 137.

2. Cette bordure encadre chacune des six belles gravures représentant les Triomphes de l'Amour, de la Chasteté, de la Mort, de la Renommée, du Temps et de Dieu. L'ouvrage (Bibl. Nat. Rés. 3892. A) présente cette curieuse particularité que, quoique imprimé par Giov. di Codeca, il porte l'estampille finale de Matheo que nous avons décrite. Sans doute Giovanni, parent à un proche degré de Matheo, était attaché à l'imprimerie de celui-ci. La même bordure apparaît dans d'autres ouvrages de la même époque, et, également, dans un Pétrarque vénitien de 1503, imprimé par Albertino da Lissona Vercellese.

3. Voy. *Gazette des beaux-arts*, 1er mai 1885.

4. Non sans un léger changement : au centre du fronton, le Saint-Esprit est

da Portese, 1511, toujours pour Luc-Antonio Giunta. Quelques-unes de ces vignettes sont signées F, petit monogramme qu'on rencontre dans les mêmes livres que le minuscule *b;* beaucoup sont tirées de la *Bible de Mallermi.*

Le *Decameron* de Boccace, Venise, Gregorius de Gregoriis [1], 1492, avec des bois signés *b* [2] (Bibl. Nat. Rés. Y², n. p.) et un frontispice dont la bordure rappelle celles de la *Bible de Mallermi* et du *Dante* de Benali et Matheo.

La *Divine comédie* de Dante, Venise, Matheo da Parma, 1493, avec les vignettes de mars 1491. Coll. de M. G. Duplessis.

Le curieux livre intitulé : *Questa sie una utilissima opereta acadvno*



SAINT ANTOINE ET PAUL LE SIMPLE (VIE DE SAINT ANTOINE).

(*Vies des saints Pères*. Giovanni Ragazo, Venise, 1491.)

fidel christiano chiamata fior. Lavs deo semper Dio Padre [3]. Venise, Matheo di Parma, 1492. (Bibl. Nat. Rés. D. 5003.) Les vignettes, dont la plupart représentent des animaux et des oiseaux, semblent de la même main que celles du maître *b*, le frontispice offrant un couronnement (le Père Éternel) emprunté au motif central de la partie supérieure du frontispice du *Dante* de Benali et Capcasa.

remplacé par une figure de moine. Ces changements partiels sont très fréquents dans ces frontispices formés de plusieurs blocs. S'il arrive que la page trop grande ou trop petite ne se prête pas à la dimension du frontispice, on s'en tire sans façon par des solutions de continuité ou des coupures.

1. C'est de cette officine que sont sorties les plus belles éditions vénitiennes de l'époque, telles que le *Fasciculus medicinæ* (1491 et 1493), l'*Hérodote* (1494) et le *De doctrina della vita monastica.*

2. Les mêmes bois reparaissent dans les éditions postérieures du *Decameron* entre autres dans celles de 1498 (avec un frontispice de style Renaissance) et de 1503.

3. Voir G. Gruyer, les *Illustrations des écrits de Savonarole*, p. 101.

Dialogo de la seraphica virgine sancta Catherina da Siena de la divina providentia, Venise, per Mathio di Codeca da Parma ad instantia de maestro Lucantonio de Zonta fiorentino de lanno del MCCCCLXXXXIII a di XVII de Marzo (Bibl. Nat. Rés. H, 968), avec trois bois où l'on retrouve les arcatures avec paysage et la facture générale des *Méditations*. Un de ces bois est entouré de deux côtés d'une bordure formée de rinceaux, de fleurs, d'animaux, d'oiseaux dans un médaillon, bordure qui reparaît sur une page de *Missale romanum* (Johannis Emerici de Spira), Venise 1494 (Rés. Inv. B, 2678), dont les initiales rappellent de très près le style de celles des *Postilles* de Nicolas de Lyra.



ÉPISODE DE LA VIE DE L'ABBÉ JOSEPH.

(*Vies des saints Pères*. Giovanni Ragazo, Venise, 1491.)

Herodoti Historici incipit Laurentii Vallen, conuersio de Græco in Latinum, de Gregoriis Venise 1494, dont le frontispice (un des chefs-d'œuvre de la gravure ornementale, merveille de richesse aisée et de goût pur), offre trois sujets qui semblent de la même main que les vignettes des *Méditations* sans date, les initiales des *Postilles* et le *Thésée et le Minautore*. A remarquer surtout l'analogie des jambes du jeune homme (Apollon?) couronnant Hérodote et de celles d'un des bourreaux de la *Flagellation* et la tête de l'historien grec et celle de Nicolas de Lyra [1].

1. Ce frontispice est reproduit intégralement, d'après l'exemplaire de M. Eug. Piot, dans *les Arts du bois, des tissus et du papier*, publication de l'*Union centrale des Arts décoratifs*. Dans le cartouche du bas, on lit les lettres S. C. P. I. que l'on a voulu interpréter ainsi : Stephanus Cæsanus, Peregrinus Inventor. Il est difficile de reconnaître dans le frontispice de l'Hérodote la manière du célèbre nielliste

Lettres de saint Jérôme, Ferrare 1497, par maestro Lorenzo de Rossi da Valenza, (Bibl. Nat. Rés. C, 461), dont les bois, très analogues à ceux du maître *b*, sont d'une facture un peu différente, surtout pour les cheveux et la barbe des petits personnages, bois imités des vignettes vénitiennes, quoique l'édition soit ferraraise. Le bel encadrement de ce livre de style vénitien reparaît dans le *De claris mulieribus* de J. Philippus Forestus Bergomensis (Bibl. Nat. Rés. G, 349), également imprimé à Ferrare en 1497 et dont les plus petites vignettes sont d'une autre famille que celles du maître *b*.

Comédies de Térence, Venise 1497, chez Lazaro de Soardis, dont les petits bois, inspirés de l'édition de Lyon de 1493[1], rappellent le Maître *b*.



ÉPISODE DE LA VIE DE SAINT ANTOINE.

(*Vies des saints Pères.* Giovanni Ragazo, Venise, 1491.)

Enfin les *Settanta novelle* de Sebaldino degli Arienti, Venise 1503, chez Zani da Portese, dont M. Lippmann assigne les bois au maître *b* bien qu'un peu inférieurs.

On voit que Ragazo di Monteferrato a eu l'honneur d'inaugurer la série de ces beaux livres à figures avec sa *Bible de Mallermi*, ses *Vite di santi padri* et son *Plutarque*, la *Bible de Mallermi* étant le type[2]

Peregrini; il se peut d'ailleurs que les quatre lettres désignent tout autre chose qu'un nom d'artiste, et qu'elles se rapportent au sujet énigmatique de la gravure (V. Introduction de la traduction du *Songe de Polyphile* par M. Claudius Popelin.

1. Ces bois lyonnais ont souvent été imités dans les éditions postérieures de Térence, entre autres dans celle de Regnault, à Paris.

2. Ce n'est point seulement en Italie que la *Bible de Mallermi* a été mise à contribution; on la copia aussi en France. Dans un beau *Valerius Flaccus* imprimé à Paris en 1519, *In chalcographia Iodoci Badii Ascensii*, la bordure du frontispice, sauf le couronnement, est prise dans la Bible vénitienne.

de ces luxueuses publications avec riches frontispices et bordures; à côté d'elle et comme lui faisant cortège, se placent le *Dante* de 1491 et le *Boccace* de 1492; le *Saint Jérôme,* de Ferrare, n'est évidemment qu'une fort belle imitation de ces livres vénitiens.

Bien des conjectures ont été hasardées sur le maître *b*, qui, signant ou ne signant pas, a été le grand illustrateur des livres vénitiens de cette époque, le fournisseur attitré des imprimeurs et des éditeurs vénitiens, des Luc-Antonio Giunta, des frères Gregorius,



DANTE ET VIRGILE DANS LE CERCLE DES GÉANTS.

(*Comedia di Dante.* Pietro Cremonese, Venise, 1491.)

de Ragazo, de Veronese et de Matheo de Capcasa. Nagler croit que cet énigmatique *b* désigne le peintre Bernardus, associé de l'imprimeur allemand Erhart Ratdolt, établi à Venise jusqu'en 1486, supposition inadmissible, puisque les gravures signées *b* ne foisonnent que de 1489 à 1498. Zani pense que cette marque est celle de Giovanni Buonconsiglio ditto il Marescalco, assertion judicieusement réfutée par Passavant[1], qui d'ailleurs ne lui oppose aucune solution. Laissons de côté bon nombre d'autres conjectures aussi aventureuses pour

1. Peintre graveur, t. I, p. 138.

arriver à l'hypothèse proposée par M. Lippmann. Le savant directeur du Cabinet des estampes de Berlin remarque d'abord, avec sa sûreté ordinaire de coup d'œil, que l'exécution xylographique de ces vignettes si nombreuses est très inégale, même pour les blocs d'un seul livre. A côté de bois fins et délicats, on se heurte à des gravures presque médiocres; il attribue, et nous ferons comme lui, ces différences à l'échoppe plus ou moins habile du tailleur des bois. M. Lippmann croit encore que l'auteur au *b* du *Songe de Polyphile* et de l'*Ovide* de 1497 est le même que le maître *b* qui nous occupe et serait aussi l'illustrateur



DANTE ET VIRGILE DANS LE CERCLE DES GÉANTS.

(*Comedia di Dante*. Bern. Benali et Matheo da Parma, Venise, 1491.)

du *Fasciculus medicinæ* de 1493, en un mot l'auteur unique de cette série de gravures qui s'étend de 1489 à 1499. Il nous semble que les bois du *Polyphile*, de l'*Ovide* et du *Fasciculus* sont d'une tout autre main que nos jolies vignettes, et accusent un art beaucoup plus grandiose et plus élevé, ainsi qu'une plus riche fécondité d'invention, remarquable surtout dans l'*Hypnérotomachie*. Enfin M. Lippmann arrive, par une suite d'inductions ingénieuses, à suggérer le nom de Jacopo de Barbarj, assez connu aujourd'hui comme graveur sur métal et comme peintre pour que son style si particulier ne puisse être confondu avec celui du maître *b*.

Ne faudrait-il pas renoncer à chercher un nom déterminé sous cette lettre troublante? Bien des monuments autrement considérables

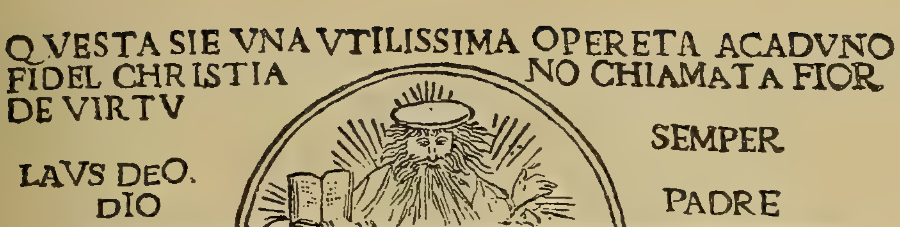
de la Renaissance sont demeurés entièrement anonymes ou marqués d'un signe aussi inexplicable. Tous ceux qui se sont quelque peu occupés de cette époque doivent se résigner à ces ignorances; on travaillait alors beaucoup plus pour la renommée et le profit de l'atelier que pour la célébrité individuelle. De là tant d'œuvres sans nom d'auteur ou à peine signées; de là, pour la curiosité insatiable de la critique actuelle, mille obstacles encombrant la recherche de la paternité, qu'il serait presque sage d'interdire en matières d'art, tant elle égare les meilleurs esprits.

Rappelons du reste que le *b* ne paraît pas seul dans cette longue série des livres à figures. On rencontre en sa compagnie l'*i*, le *J*, l'*F* et le *.b.*, notamment dans la *Bible de Mallermi* et dans les *Vite de santi padri*. Ces vignettes accusent un air de parenté tel qu'il est impossible de ne pas les ranger dans une seule et même catégorie, tout en constatant que l'anonyme caché sous le monogramme *b* est supérieur à ses confrères et que les meilleurs des bois non signés sont ceux qui se rapprochent le plus des petits blocs marqués *b*. Chose étrange! Les frontispices et les bois de grande dimension, qui sont parmi les plus remarquables, restent sans signature.

En somme on doit croire qu'il s'est formé à Venise, dans les dernières années du XVe siècle, une pléiade d'*illustrateurs*, uniquement employés à l'ornement des très nombreuses publications fournies alors par les presses vénitiennes. Ni dans les tableaux, ni dans les dessins, ni dans les estampes au burin de cette période, on ne retrouve rien d'analogue, soit pour la composition, soit pour le style, soit pour le caractère général [1]. La conclusion qui s'impose est que les auteurs de nos vignettes ont dû se cantonner exclusivement dans le domaine, assez large d'ailleurs, de l'*illustration* et qu'on chercherait en vain les anonymes signant *b*, *i*, *J*, *F*, *.b.*, ou ne signant pas, parmi les peintres-graveurs de l'époque.

En présence de telles difficultés, ce qu'on peut faire de plus pratique, c'est de resserrer le champ des investigations, de déterminer le terrain de la discussion, de créer des catégories très distinctes dans cette foule anonyme. Autrement on court grand risque de se perdre en un dédale d'œuvres que des analogies de temps et de lieu font facile-

1. Toutefois dans la *Doctrina della vita monastica* de Beato Lorenzo Justiniano de 1494 (imprimée par les frères de Gregoriis), la figure de Lorenzo est empruntée à une peinture à la détrempe de Gentile Bellini (1465), aujourd'hui à l'Académie de Venise. Voir Lippmann, *Der ital. Holzschnitt im* XV *Jahrh.*, page 63. Le tableau est gravé dans la *Zeitschrift für bild. Künst*, t. XIII, page 342.





FRONTISPICE DU *Questa sie una utilissima opereta*, etc.

(Matheo da Parma, Venise, 1492.)

ment attribuer à un même auteur, dont on veut à toute force trouver le nom. Tout au plus peut-on classer par familles les groupes d'œuvres analogues, reconnaître les provenances d'un même atelier, former des cadres qui se remplissent peu à peu, établir un ordre qui n'a jamais rien de définitif, enfin répandre un peu plus de lumière sans aspirer à la clarté complète.

Telle a été notre modeste ambition à propos de l'illustrateur des *Devote meditatione*. Le livre du reste méritait un examen spécial; il est un des premiers volumes à vignettes de l'art vénitien, et ce type de vignettes au trait a été copié ou imité partout : en Italie, en Allemagne, en France. Il a conquis, comme le prouve la longue nomenclature de ces éditions, un très vif succès. Il est un curieux et typique échantillon de toute une catégorie de livres à figures éclos dans les dernières années du xve siècle.

Nous donnons, à titre de curiosité bibliographique, la nomenclature des diverses éditions à nous connues des *Devote meditatione* [1].

1. 1480. Mediolano, per Leonardo Pachel et Ulderico Scinzenceller de Alemania, nel MCCCCLXXX, a di VII de octobre, in-4° goth., 2 col., fig. sur bois; un des premiers livres sortis des presses de ces imprimeurs et, dit Brunet, souvent réimprimé, notamment en 1486.

2. Sans date, mais vers 1480. Très petit in-4°, lettres gothiques, sans nom d'imprimeur, mais assurément sorti d'une presse vénitienne; sans gravures. (Bibl. Nat. Rés. Inv. D. 6611.)

3. 1483. Venetia, per Magistro Pietro Mauser francioso et M. Nicolo del Contengo da Ferrara, MCCCCLXXXIII, a di X de martio. (Bibliothèque Marcienne, Venise.)

4. 1487. Venetia, per Jeronimo di Saneto et Cornelio suo compagno, in-4°, avec sept grands bois. (Voy. Brunet.)

4 bis. 1447. Venise, même imprimeur, 40 ff. 11 bois plus grands que la justification du texte, au trait, dans le genre des plus anciennes cartes à jouer italiennes. (Cité dans le catalogue de Tross, 1857, p. 15, n° 144.)

5. 1489. Venetia, per Matheo di co de cha da Parma, del MCCCCLXXXIX, a di XXVII februario, et la marque d'imprimeur. (Bibl. Nat. Rés. D. 6612.)

6. 1490. Venetia, per Matheo da Parma, del MCCCCLXXXX, a di XXVII de aprile et la marque d'imprimeur. Trois nouvelles gravures, une *Crucifixion*, une *Pieta* et une *Mise au tombeau* de petite dimension. (Bibliothèque de M. W. Mitchell, à Londres.)

7. Sans date, mais 1491. Édition décrite dans la première partie de cette étude, livraison du 1er octobre.

1. Il est bien entendu qu'il s'agit ici non pas des *Méditations de la vie du Christ* de saint Bonaventure, mais des *Devote meditatione sopra la Passione* de l'abréviateur vénitien.

8. 1492. Venetia, per Matheo da Parma, del MCCCCLXXXXII, a di X de marzo, avec les grands bois de 1489, les petits de l'édition non datée et une nouvelle gravure, sous le colophon : les apôtres et les saintes femmes; au-dessous, dans une gloire, le Christ bénissant, gravure qui semble de la même main qu'un certain nombre de vignettes ornant les Évangiles de la *Bible de Mallermi.*

9. 1492. Même édition; point de *Pieta,* mais la *Mise au tombeau* reproduite deux fois. (Bibl. Nat. Rés. D. 6613.)

9 *bis.* Panzer enregistre (t. III, n° 1534) : *Meditatione sopra la Passione del Nostro Signore cauate de santo Bernardo, Nicolo de Lira,* etc. *In fine : In Venetia par Matheo da Parma ad instantia da maestro Lucantonio de Zonta,* 1492, *a di XXI di febriario. Cum fig. lign. incis.* 4°. Panzer semble avoir écrit par erreur Bernardo au lieu de Bonaventura.



HÉRODOTE COURONNÉ PAR UN JEUNE HOMME (APOLLON?).

(Gr. de Gregoriis, Venise, 1494.)

10. 1494. Venetia, per Matheo di co de cha da Parma, del MCCCCLXXXXIIII, a di XI de otubrio; à la fin, un bois nouveau : Dieu le Père tenant la Vierge dans son giron; à leur droite, le Christ agenouillé; tout autour un concert céleste de chérubins et de séraphins; commentaire de ces mots du colophon : *Ad honore de lo omnipotente Dio della gloriosa Vergine Maria.* Nouvelle marque de Matheo, sans la maisonnette. (Bibl. Nat. Rés. D. 6614.)

11 et **12.** Sans date, mais autour de 1495. Deux éditions sans nom d'imprimeur, intéressantes à divers titres. Commençant comme l'édition vénitienne de 1489; registrées *a b c d e f,* 42 pages, légère différence entre les deux dans l'orthographe de certains mots; caractères romains; initiales sur fond noir. Comme colophon : *Finite sono le divote meditationi del Nostro Signor Giesu xpo.* Les bois sont tout à fait dans la manière florentine, avec bordures variées sur fond noir, bien que l'auteur ait évidemment connu et utilisé les compositions vénitiennes de 1489 et de 1491. Ces bois sont de jolis spécimens du genre favori à Florence dans les dix dernières années du xve siècle. Eux-mêmes ont été empruntés assez fréquemment;

ainsi la vignette du *Jardin des Oliviers* se trouve dans le *Tractato o vero sermone delle oratione* et dans l'*Explication de l'oraison dominicale,* de Savonarole. (Voy. les *Illustrations des écrits de Jérôme Savonarole,* etc., par M. G. Gruyer, Paris 1879, p. 19, où ce bois est reproduit.) Le *Portement de croix* reparaît dans le *Traité de la paix,* de Savonarole, et dans les *Lectioni vulgari* (reproduit *ibid.,* p. 25). On retrouve la *Crucifixion* dans le *Traité de l'amour de Jésus-Christ,* dans l'*Explication de l'oraison dominicale* et dans l'*Arte di ben morir,* de Capranica, cardinal de Fermo, qui reproduit aussi la *Petite crucifixion.* Il semble que ces deux éditions florentines des *Méditations* aient été une sorte de fonds commun où les livres de piété puisent les bois à leur convenance. (Bibl. Nat. Rés. D. 6609 et D. 6610.)

13. Sans date. Une autre édition florentine, *per maestro Miscomini,* petit in-4° avec figures sur bois (cité par Brunet).

14. 1497. Curieuse édition, très différente des précédentes ; petit in-4° ; frontispice avec ces mots en caractères gothiques : *Le meditatione de la passione de Christo fatte per sancto Bonaventuro cardinale.* Au-dessous, dans un encadrement rectangulaire à double filet occupant la page, le portrait en pied de saint Bonaventure auréolé, en habit de cardinal, tenant son livre ouvert de la main gauche et montrant de la droite le Christ en croix attaché à l'arbre généalogique. Même titre. Bois plus petits et moins beaux que ceux des éditions précédentes : têtes grosses faisant paraître les figures trapues et courtes[1]; taille très nette, quoique rudimentaire. La *Pieta* est la même que celle de l'édition de 1490, mais naturellement plus usée. La *Crucifixion* est copiée sur les éditions précédentes, avec un moins grand nombre de personnages. Impression plus soignée. Comme souscription : *Finisse le devote meditatione del Nostro Signore. Impresse in Venesia per Lazaro de Soardis, MCCCCXCVII, a di XVI de marzo; cum privilegio ut patet in gratia Laus omnipotenti deo. Amen.* (Bibliothèque de M. W. Mitchell, à Londres.)

15. 1508. Venetia, per Giorgio di Rusconi Milanese del mille cinquecento e octo a di quatro nel novembrio. Le titre est : *Incominciano le deuote meditatione de sancto Bonaventura sopra la passione del Nostro Signore Jesu Cristo.* On remarquera que, dans ce titre, il n'est question ni de Nicolas de Lyra ni des *altri dottori et predicatori approbati.* Saint Bonaventure est avec raison considéré par l'éditeur comme la vraie source où a puisé le compilateur. Les grands bois sont tirés de l'édition de 1489 et les petits de celle sans date. Une nouvelle vignette de petite dimension, représentant le Christ crucifié et de chaque côté de la croix une sainte femme debout; caractères plus gros, 48 pages. (British Museum.)

16. 1512. Venetia, per Piero de quarengi Bergomasco del mille cinquecento et dodexe a di dodexe aprile. Même titre que celui de 1492, sauf le mot *molti,* entre *sopra* et *altri,* et même nombre de pages que dans l'édition précédente. Plusieurs bois imités de l'édition Benali et Capcasa, mais inférieurs; un bois de cette édition,

1. Ces vignettes semblent de la même main qu'un certain nombre de celles qui accompagnent les Évangiles de la *Bible de Mallermi* et que la gravure placée sous le colophon des *Méditations* de 1492. (Voy. n° 8.) Quant au frontispice, il parait de la même main que celui de la *Doctrina del Beato Laurenzo patriarcha della vita monastica.* Ce dernier frontispice montre saint Jean-Baptiste et saint Pierre en pied élevant des enroulements de branchages formant médaillons contenant des

la *Crucifixion*, répété deux fois; quelques-uns signés de la lettre *b*. Dans le *Christ devant Pilate*, les noms en toutes lettres, *Pilato* et *Herodes*, au-dessus des personnages; vignette empruntée à la *Bible de Mallermi*. (Librairie de M. Rosenthal, à Munich, qui possède également l'édition précédente.)

17 et **18**. 1517. Venise, 26 août 1517, per Augustino de Zani de Portese, cité par Paitoni (*Biblioteca degli autori Antichi Greci e latini volgarizzati*, T. I, p. 188), qui mentionne encore une édition sans lieu ni date, peut-être notre n° 2 [1].

On voit, par l'énumération de tant d'éditions, quelle a été la fortune de ces bois, copiés, empruntés, agrandis, diminués, disparaissant tout à coup, tout à coup reparaissant, utilisés sans merci, ballottés d'une officine à l'autre, surnageant toujours, ici soignés et finis, là négligés et lourds, goûtés du public jusque dans leur extrême vieillesse [2]; donnant, en somme, une idée assez exacte des procédés et de l'état avancé de l'imprimerie ainsi que du large débit des livres populaires de piété vers la fin du xv[e] siècle.

DUC DE RIVOLI.

inscriptions pieuses. De la même main encore, à la fin de cette *Doctrina*, saint Jean l'Évangéliste et saint François d'Assise dans une attitude analogue. (Bibliothèque de M. Louis Gonse.)

1. Même après 1517, on rencontrerait plus d'une édition de notre livre, mais notablement transformé et sous des titres différents.

2 Ainsi, dans un *Macrobe* de Venise de 1513, on est tout étonné de rencontrer une gravure toute différente des autres bois du livre. C'est une vignette (le joueur d'orgue et le joueur de luth) parue vingt-trois ans auparavant dans la *Bible de Mallermi*.



QUELQUES MONUMENTS

DE

LA SCULPTURE BOURGUIGNONNE

AU XVe SIÈCLE.

(PREMIER ARTICLE.)



Oubli ou dédain également inexplicables, la sculpture bourguignonne du moyen âge et de la Renaissance n'a pas encore été l'objet d'une étude sérieuse, ni même d'une attention proportionnée à sa valeur. Obéissant aux inspirations du goût public, partageant ses préférences pour les Écoles gracieuses et les maîtres superficiels, les grands musées de l'Europe aussi bien que les collections particulières — à juger par leur longue abstention — ont écarté systématiquement, semble-t-il, les productions originales, quelquefois un peu âpres, mais toujours puissantes de cet art provincial, plein de couleur, d'émotion et de naïveté. Cependant il y a déjà longtemps que tout le monde — je parle même de ce qu'on appelle le grand public — est en état d'apprécier les hautes qualités de la statuaire bourguignonne. Grâce à leur caractère historique, quelques œuvres, et non les moindres, étaient parvenues à se glisser dans le Musée de Versailles, sous forme de moulages, dès la fondation même de ce musée. Ce sont les tombeaux et les statues de la Chartreuse de Dijon, la statue de Jean de Vienne de la chapelle de Pagny, le tombeau du duc Jean de Berry à Bourges et ceux des ducs et duchesses de Bourbon à Souvigny. Ces monuments auraient suffi sans doute à établir la réputation de leurs auteurs, si un parti pris d'indifférence ne leur avait été opposé. Le commencement de la réhabilitation ne date pour eux que de l'ouverture du Musée du Trocadéro. Les ouvrages de Jacques Morel aux tombeaux de Souvigny mis en pleine lumière et rapprochés du *Puits de Moïse*, de Claux Sluter, ainsi que des statues du contrefort d'Amiens, parvin-

rent à dessiller tous les yeux. Les objections du dilettantisme le plus réfractaire finirent par tomber. Il fallut désormais compter avec cette École qui a droit à une place, et à une bonne place, à côté de l'École de la Loire qu'elle a le mérite d'avoir précédée. D'un autre côté, le trop maigre noyau des sculptures bourguignonnes conservées dans les musées parisiens s'est augmenté récemment à la suite des dons faits par Charles Timbal au Musée de Cluny et des acquisitions qu'un vote du Parlement a permis au Louvre de conclure avant la dispersion du cabinet de cet amateur. Ce revirement de l'opinion était bien désirable. Notre froideur pour des monuments d'un aussi beau caractère était à la fois un manque de clairvoyance et un acte d'ingratitude nationale. C'est, en effet, à la Bourgogne que nous devons le plus grand sculpteur de notre siècle. De plus, la patrie de Rude n'a pas cessé, jusqu'à nos jours, de nous donner des artistes éminents et de prouver son habileté dans le maniement du ciseau. Si Perraud et Jouffroy sont morts, leurs élèves et leurs compatriotes continuent leurs traditions ; et l'existence, parmi nous, d'une École aussi fortement constituée aurait dû porter les historiens à interroger ses origines. En art, moins que partout ailleurs, il n'y a pas de génération spontanée. Soyons certains que la sève abondante qui s'épanouit sous nos yeux vient de profondes et lointaines racines. C'est donc un devoir pour tous les amis des arts, même pour ceux qui n'étudient que le présent, de rechercher et de connaître ce que le vieil art bourguignon a pu déposer d'inspirations et de conseils dans l'âme de cet enfant du peuple, de cet élève des monuments de la rue qui s'est appelé François Rude. Le marquis Léon de Laborde, qui a proclamé tant de vérités sans avoir toujours le temps d'en faire la démonstration, avait bien raison de dire dans la préface du recueil de documents intitulé les *Ducs de Bourgogne* [1] : « Notre statuaire moderne a son berceau à Dijon. Les tombeaux des ducs de Bourgogne sont des productions de l'art flamand, modifié et ennobli par le génie particulier de l'artiste et par le goût français. Michel Colombe et l'École de Tours sont venus chercher leurs inspirations dans les monuments de Dijon [2], qui ouvrent dès la première moitié du xve siècle, avec une ampleur et une indépendance surprenantes, l'ère de la Renaissance. »

1. T. I, p. 75.

2. Cette manière de voir est entièrement partagée par M. Palustre dans le remarquable article qu'il a publié ici sur Michel Colombe, *Gazette des beaux-arts*, t. XXIX, 2e période, p. 406 et suiv.

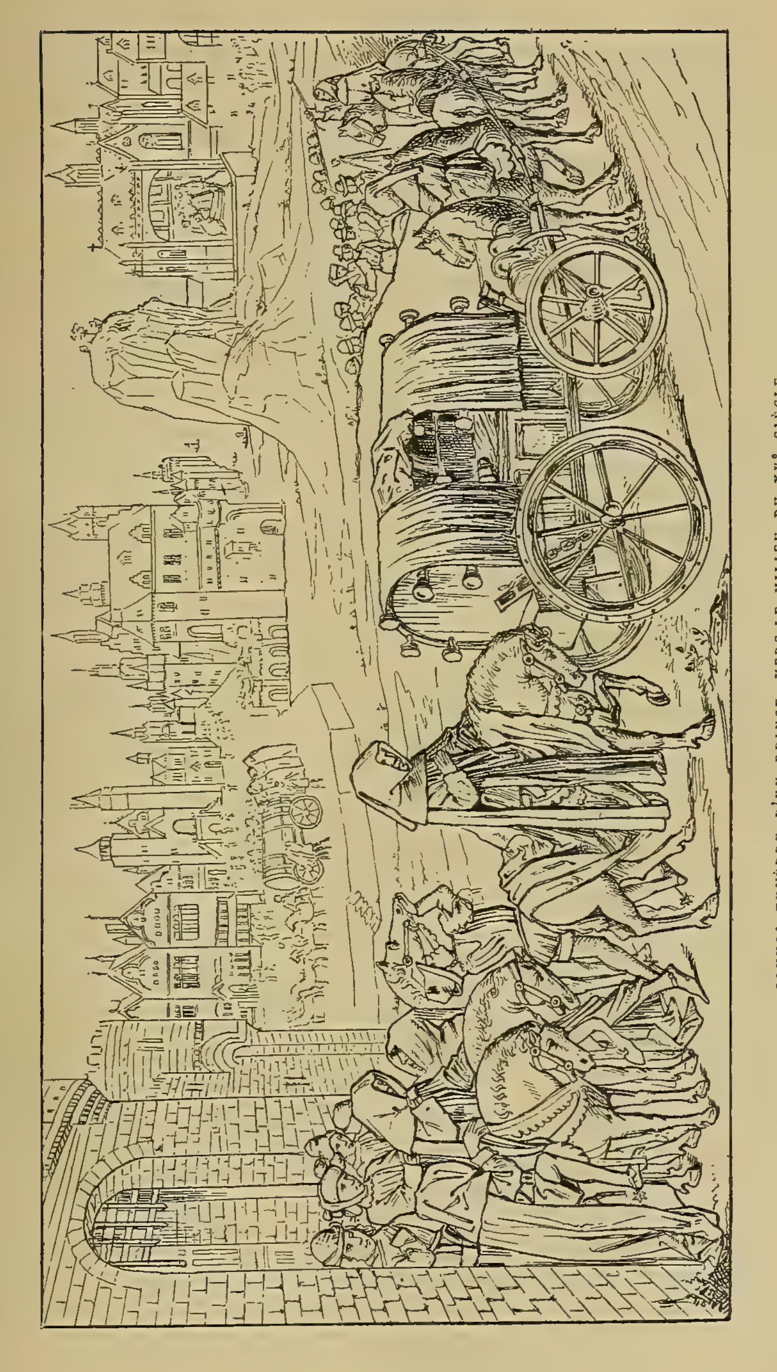
I.

Tous les amateurs connaissent, pour les avoir vues dans les collections publiques ou privées, ces petites figures de marbre ou de pierre représentant des personnages couverts d'une ample robe à capuchon et tenant ordinairement à la main des chapelets ou des dizains. Ce sont les premiers monuments bourguignons qui aient trouvé grâce devant l'opinion publique et place dans la curiosité. La sculpture de toutes ces statuettes d'un style robuste et puissant, d'un naturalisme très prononcé, émane incontestablement d'une même inspiration et d'une même École. Elles proviennent en effet de tombeaux, élevés en Bourgogne ou dans les contrées soumises à l'influence de l'art de cette province, dont les beaux mausolées conservés au Musée de Dijon donnent l'idée la plus complète et fournissent le type le plus accompli. Mais c'est à tort qu'on les regarde tous comme arrachés aux tombeaux des ducs, à Dijon. Car, quelque grands qu'aient été les dommages subis par les monuments fixés aujourd'hui dans le palais ducal, ils ne sont pas suffisants pour expliquer le nombre de statuettes authentiques qui circulent actuellement dans le commerce ou qui se sont gardées dans les collections publiques. Il a fallu la disparition complète de plusieurs tombeaux conçus dans le même goût que celui des ducs de Bourgogne pour mobiliser et répandre de tous côtés un pareil ensemble de figurines.

J'ai montré récemment dans la *Gazette archéologique* [1] que l'emploi de ces statuettes placées dans des niches, sous de petits pinacles, autour des tombeaux, et chargées de rappeler les divers épisodes du convoi et la cérémonie officielle des obsèques, après avoir été pratiqué un peu partout en France aux XIIIe et XIVe siècles, avait été adopté particulièrement au XVe par l'art des Flandres et de la Bourgogne. Cet usage devint même si général qu'il a imprimé un caractère particulier à la sculpture funéraire de ces deux provinces.

On désigne et on décrit habituellement comme des *moines* tous les petits personnages dont nous parlons, parce que le vêtement qu'ils portent uniformément ressemble par les apparences au costume ecclésiastique. Cependant c'est là une erreur, et nous devons tout d'abord nous arrêter quelques instants pour fournir des preuves de notre assertion.

1. 10e année, 1885, p. 238 et suiv.



CONVOI FUNÈBRE D'UN PRINCE, VERS LE MILIEU DU XVe SIÈCLE.

(Manuscrit bourguignon de la Bibliothèque municipale de Breslau.)

Sans doute, il y a parmi ces monuments quelques sujets qui reproduisent effectivement des membres du clergé régulier. Mais ceux-ci ne composent pas la totalité, ni peut-être même la majorité des figurines. Ces *plourants*, comme on les désignait au XVe siècle, étaient destinés, ainsi que je l'ai déjà dit, à représenter les divers officiers laïques ou ecclésiastiques de la cour du seigneur défunt, tels qu'ils étaient costumés le jour de l'enterrement, quand ils avaient mené le deuil. Cette décoration sculptée des mausolées avait incontestablement pour but de conserver le souvenir de la pompe funèbre du souverain ou du haut baron décédé [1], en respectant pour le présent et en consacrant pour l'avenir toutes les règles de l'étiquette féodale [2]. Plus tard, ce cortège d'apparat perdit vraisemblablement la rigueur primitive de son caractère officiel et se réduisit à ce que sont aujourd'hui en Italie les processions de confréries qui suivent les enterrements. Il est possible qu'au XVIe siècle, dans les pompes funèbres seigneuriales, l'emploi de *plourants* costumés n'ait plus été qu'un

1. Le fait était reconnu déjà au XVIIIe siècle. Voici une curieuse description des tombeaux des ducs de Bourgogne, publiée par le *Mercure de France* en 1725, p. 293 à 300 : « ... On ne voit dans le chœur de l'église (des Chartreux) que les deux mausolées des deux premiers ducs, très bien conservés. Le premier est celui de Philippe le Hardy, fondateur, dont la figure est représentée au naturel, couché et armé de pied en cap sous une ample draperie ou manteau ducal, ayant à sa tête deux anges à genoux qui soutiennent son casque et un lion à ses pieds. Rien n'est si beau ni si parfait que ce monument, tant pour la rareté des marbres précieux dont il est composé, que pour la correction du dessin et surtout pour la singularité de plusieurs petites figures de marbre blanc de 15 pouces environ de hauteur, au nombre de 40, qui sont autour du tombeau et qui représentent le convoi du prince. On voit d'abord un acolyte qui tient un bénitier, ensuite deux autres qui portent des chandeliers, un porte-croix, un diacre, un évêque en chape et en mitre, trois chapiers, puis deux figures de chartreux tenant un livre ouvert dans leurs mains. Les autres figures suivantes représentent les principaux officiers du prince dans leurs habits de cérémonie. Toutes ces figures expriment différemment l'abattement et la douleur et c'est cette variété d'expressions qui fait connaître le grand art et l'habileté du sculpteur et qui attire l'admiration des connaisseurs, etc...

Au-dessous de ce mausolée, en face du grand autel, est celui du duc Jean, son fils, surnommé *Sans peur*, dont la figure couchée est représentée au naturel avec celle de Marguerite de Bavière, sa femme. Ce monument est de la même grandeur que l'autre et de la même beauté, avec le même nombre de petites figures de marbre blanc qui sont autour du tombeau et qui représentent le convoi de ce prince de la même manière que celui de Philippe le Hardy... »

2. Voy. les *Obsèques de Philippe le Bon, duc de Bourgogne*, par E. L. Lory, dans les *Mémoires de la commission des antiquités de la Côte d'Or*, t. VII, p. 219 et suivantes.



H Guérard sc

Gazette des Beaux-Arts.

MONUMENT FUNERAIRE DE PHILIPPE POT
(Sculpture bourguignonne du XVeme Siècle)

Imp. A. Clement _ Paris

usage de pure forme et que ce rôle ait fini par être abandonné, sinon à des gagistes, tout au moins à des comparses [1]. Mais il n'en était pas ainsi dans les trois premiers quarts du xve siècle. Le cercueil du maître était suivi en personne par tous les officiers de sa maison et telle est l'image que la sculpture funéraire de la Bourgogne s'est appliquée à nous transmettre.

Dans les figurines qui nous arrivent isolées la plupart du temps, on a pris trop souvent pour un costume ecclésiastique le vaste camail de gros drap avec large capuchon dont elles sont couvertes. Cependant un certain nombre de statuettes, notamment celle qui a été donnée au Louvre par le baron Alphonse de Rothschild, une autre, en pierre, que j'ai recueillie, laissent apercevoir, sous la lourde robe fendue sur le côté, le costume court et dégagé, la désinvolture et toute l'élégance chevaleresques. En effet, le vêtement de gros drap, uniforme pour tous les personnages qui jouaient un rôle dans la cérémonie, n'est qu'un costume de circonstance. C'est la robe de deuil qu'aux obsèques du suzerain ou du maître revêtaient momentanément vassaux et serviteurs.

L'usage de ces robes et de ces chaperons nous est en outre expliqué par ce passage de l'*Histoire de Bourgogne*, où Dom Plancher [2], décrivant le convoi funèbre du duc Philippe le Hardi, s'exprime ainsi : « Tandis que les uns étoient occupez à porter... d'autres l'étoient à chercher la grande quantité de drap noir qu'on les avoit chargez d'acheter et on en demandoit 2011 aunes pour habiller les domestiques de sa maison. Le cercueil fut mis sur un charriot couvert d'un drap d'or ayant une brodure (*sic*) de velours noir et au milieu une croix de velours

1. On voit encore les manteaux de deuil et les capuchons à forme spéciale dans le Musée de la Bibliothèque impériale de Vienne, n° 2556, représentant l'enterrement de Charles le Téméraire, folio 33 verso. (Dessin du commencement du xvie siècle.) Voici le texte commenté par la miniature :

Puys quant au duc ressambla
Que temps fut qu'en terre fust mys,
Avec ses ordres assambla
Ses barons, seigneurs et amys.
Mais ains faire le corps partir
Fist plusieurs poures revestir,
Chacun une torche en la main.
Nul n'est seur de vivre demain.

(*Débat du Bourguignon et de la Mort.*) Cf. Waagen, *Monuments d'art de Vienne*, t. II, p. 87.

2. T. III, p. 201.

vermeil... Soixante personnes habillées de deuil, ayant robes et chaperons, placées autour du charriot, portaient chacune une torche, etc. » Lors du transfert des cendres de Jean sans Peur, de Montereau à Dijon, cent pauvres vêtus de noir aux frais des bourgeois de cette ville précédaient le convoi [1]. Les comptes des ducs de Bourgogne nous ont aussi conservé des traces des dépenses occasionnées par la confection de ces robes de deuil qui durent être portées non pas exclusivement par des moines, dont le costume ordinaire se prêtait déjà à la circonstance, mais surtout par des laïques [2].

Aux preuves documentaires qui précèdent quelques monuments peints se chargeront de donner la clarté de l'évidence. La Bibliothèque municipale de Breslau, en Silésie, possède un magnifique manuscrit de Froissart en quatre volumes, exécuté au milieu du xve siècle pour Antoine, grand bâtard de Bourgogne. Ce manuscrit conserve encore les ornements de cuivre doré, et toute la garniture métallique de sa reliure primitive [3]. Il est enrichi de splendides miniatures françaises

1. T. III, p. 202.

2. On lit dans un compte allant du 3 octobre 1419 au 3 octobre 1420, publié par le marquis Léon de Laborde, et donnant le détail des frais causés pour la cérémonie du service funèbre du duc Jean sans Peur, qui eut lieu le 23 octobre 1419, à Arras : A Jehan Matzelot, demeurant à Arras, auquel fu achetté et prins CXVII aulnes de drap brun dont on fist XXVI robes et XXVI chapperons, chascune robe et chapperon de IIII aulnes et demie de drap, au pris de chascune aulne XI s. sont LXIII l. VII s. — A lui, pour XXXV aulnes de semblable drap dont on fist ung palle pour le jour dudit service, au pris dessus dit chascune aulne, sont XIX l. V s. — A lui, pour XXXII aulnes de semblable drap dont on fist le ciel de la chapelle ledit jour et audit pris XVII l. XII s. — A lui, pour le tour et vesture du cuer II c. VI aulnes au pris dessus dit sont CXIII l. VI s.; pour tout a lui II c. XIIII l. X s. — A Mahiet Daissiet, conturier, demourant à Arras, pour la façon des XXVI robes et XXVI chapperons dessus diz pour chascune robe et chapperon VI s. sont VII l. XVI s., etc., etc. » (Les *Ducs de Bourgogne*, t. I, p. 162 et 163.)

Les mêmes dépenses pour les anniversaires de la mort du duc Jean sans Peur se répétaient chaque année à la même époque et étaient très considérables. On voit, dans l'*Histoire de Bourgogne* de Dom Plancher, l'importance énorme que l'étiquette des deuils et les cérémonies des pompes funèbres avaient à la cour de Dijon. Le service célébré à Arras, en 1419 et plusieurs autres se trouvent décrits avec de grands détails. Partout l'emploi des robes de deuil est mentionné, t. III, p. 101, 202; t. IV, p. 8, etc. Voy. également les *Obsèques de Philippe le Bon* dans les *Mémoires de la commission des antiquités du département de la Côte-d'Or*, t. VII, p. 219 et suiv.

3. Voy. la description d'une garniture métallique semblable dans un article de M. Castan, sur un manuscrit de la bibliothèque de Besançon, datant du xve siècle. (*Bibliothèque de l'Écoles des chartes*, année 1881, p. 267.)

traitées en grisailles et sorties de l'École bourguignonne. Une des principales, dont la reproduction accompagne ces lignes, est placée en tête du chapitre intitulé par Froissart : « De la mort du roi Richart d'Angleterre, et comment les treves furent ralongées entre France et Angleterre ». Le miniaturiste a commenté le passage de l'historien qui se trouve calligraphié au-dessous de son image. Voici ce texte d'après le manuscrit de Breslau : « Le Roy Richart de Bourdeaulx mort, il fut couchié sus une littière, sur un charriot couvert de baudequin [1] tout noir, et estoient quatre chevaulx tous noirs attelez au chariot et deux varlets vestus de noir qui les chevaulx menoient et quatre chevalliers vestus de noir venans derrière le charriot et le siewoient [2]. »

En dehors même de sa valeur d'art, qui est considérable, l'intérêt que présente cette miniature n'échappera à personne. Elle nous fait connaître ce qu'était à la cour de Bourgogne, en ce moment si riche et si prospère, un de ces convois funèbres qui apportaient, à travers les provinces, le corps d'un duc à son tombeau. Elle nous fait voir de plus des chevaliers revêtus de la robe et du chaperon de deuil. A pied, dans le fond, ils ont l'air de quatre moines suivant dévotement un corbillard. Mais, sur le premier plan, à cheval, armés et éperonnés, ils se montrent véritablement pour ce qu'ils sont, c'est-à-dire d'élégants gentilshommes. Leur costume reproduit et explique l'accoutrement de la plupart de nos statuettes et nous montre à quelle règle d'invariable étiquette les auteurs de ces sculptures ont dû obéir.

Le manuscrit de la Bibliothèque de Breslau peut encore nous rendre un autre service. Il est daté. On lit à la fin du texte de Froissart : « Cy fine le quart et dernier volume des croniques Messire Jehan Froissart touchant les histoire et advenues de France et Angleterre, grossé par David Aubert [3], l'an de grâce Notre Seigneur MCCCCLXVIII. » Cette date, qui s'applique également à l'exécution de la peinture représentant le convoi, nous sera d'un grand secours pour le classement chronologique d'un certain nombre de nos figurines.

1. Voy. l'excellente explication du mot *Baudequin* dans le *Glossaire archéologique* de M. Victor Gay.

2. Pour le *suivaient*. La même forme du verbe *suivre* se retrouve dans les documents bourguignons du XVe siècle. (Voy. notamment un compte de 1416 dans les *Ducs de Bourgogne*, t. I, p. 131.)

3. Sur David Aubert de Hesdin, écrivain copiste et traducteur, Voy. le marquis Léon de Laborde, les *Ducs de Bourgogne*, introduction p. 110 et table alphabétique.

Un livre de prières ayant appartenu à Élisabeth d'Autriche, fille de l'empereur Maximilien II et femme de notre roi Charles IX, contient aussi de précieux renseignements sur le sujet qui nous occupe. Ce beau manuscrit, conservé à la Bibliothèque impériale de Vienne sous le nº 1855, a été exécuté à la fin du XIVe siècle ou au commencement du XVe. On y a peint au folio 103, en tête de l'office des morts, différentes scènes de la maladie d'un personnage et la cérémonie d'un enterrement dans une église. Tous les faits que nous avons avancés se trouvent confirmés par l'examen de la miniature [1].

Nous voici désormais édifiés sur la signification de ces petits monuments qui ont donné, par voie de conséquence, un caractère si spécial et si curieux à la sculpture funéraire de la Bourgogne pendant le XVe siècle. Ce n'était pas une discussion oiseuse que celle à laquelle nous avons dû nous livrer pour pénétrer plus avant dans le secret qui inspira tant d'œuvres charmantes ou grandioses. Il était, en effet, réservé à l'art bourguignon de tirer, du thème décoratif qu'il avait

1. Les bordures et les vignettes de ce manuscrit sont tout à fait dans le goût du XIVe siècle. Le paysage, traité timidement, y est encore primitif. Au folio 103, de petits médaillons, qui font partie de l'encadrement, contiennent la représentation de la maladie, de la confession, de la communion, de l'extrême-onction, du convoi et de l'enterrement dans un cimetière. A la scène du convoi, on remarque deux hommes en manteaux noirs avec capuchon. Ces personnages sont faciles à distinguer des moines et des officiants. Il y a aussi un *deuil*, c'est-à-dire un homme en manteau noir avec capuchon, qui assiste à l'enterrement. Le milieu de la miniature est réservé à la cérémonie de l'office des morts. Dans le chœur de l'église quatre moines chantent d'après les livres qu'ils tiennent dans leurs mains. En face d'eux trois personnages couverts de manteaux noirs et de capuchons sont assis sur des stalles. Au milieu de la nef se dresse un haut catafalque ou dais à colonnes noires muni d'un ciel de couleur bleu chargé de trois fleurs de lis d'or. Le tout est environné de cierges allumés. De chaque côté du cercueil placé sous ce dais et recouvert d'un drap rouge à grande croix d'or sont rangés des *pleureux* tenant un lourd cierge à la main et revêtus du long manteau noir et du capuchon, quatre à droite et trois à gauche. Ce sont bien là les *deuils* ou les *pleureux* des cérémonies funèbres car ils sont parfaitement distincts des moines qui ont conservé leur habit brun et dont les cordelières et la tonsure sont visibles.

Je puis encore invoquer à l'appui de ma thèse une miniature très intéressante conservée à la Bibliothèque imp. et roy. de Vienne (Autriche). Ms 2578, Fº 44. Cette miniature représente un convoi funèbre où figurent les *pleureux*, les *deuils*, avec leur long costume de funérailles dont le capuchon affecte une forme spéciale. A côté d'eux sont des moines porteurs d'un capuchon tout différent. La bière, recouverte d'une étoffe d'or à croix bleue, est placée sur les épaules des quatre hommes revêtus du manteau de deuil. Le long des flancs de la bière marchent trois hommes habillés du même manteau Le convoi s'avance vers l'église qu'on aperçoit dans le fond.

adopté pour les tombeaux, tous les développements dont ce thème était susceptible. A un moment donné, les personnages qui, dans les niches et sous les pinacles, rappelaient discrètement la scène des funérailles, prirent tout à coup dans la composition une importance et des proportions considérables. Ils cessèrent d'être un simple accessoire pour faire partie intégrante du tombeau lui-même et s'associer plus directement à l'action. Transformés en cariatides, ils portèrent eux-mêmes sur leurs épaules l'effigie du mort posée sur le lit funéraire. Le sarcophage primitif, devenu inutile, disparut. Malgré l'état de délabrement dans lequel il se trouve et malgré les nombreuses avaries qu'il a subies, le mausolée de Philippe Pot est la dernière et la plus complète expression de ce style décoratif. Telle est la conclusion logique de la composition du tombeau bourguignon. L'effet produit est considérable et saisissant. En apercevant ce monument, on croit entendre le pas lourd et cadencé d'une lugubre marche funèbre.

Philippe Pot, fils de René Pot, seigneur de la Roche, fut un des personnages les plus célèbres du xve siècle. Né en 1428, il eut pour parrain son propre souverain, Philippe le Bon, duc de Bourgogne, auprès duquel il devait occuper les plus hautes fonctions. Grand sénéchal du duché de Bourgogne, chevalier de la Toison d'or, il abandonna à temps la cause perdue par Charles le Téméraire, et passa au service de la France. Louis XI le fit chevalier de Saint-Michel, le prit pour chambellan, le nomma chevalier d'honneur du parlement de Bourgogne et gouverneur de cette province. Charles VIII lui conserva la faveur royale et les dignités précédemment conférées. Quand Philippe Pot mourut en 1494, à l'âge de soixante-six ans, il voulut être inhumé dans l'église de l'abbaye de Cîteaux où, suivant l'habitude de cette époque, il avait préparé son tombeau. Ce tombeau était placé dans la chapelle dédiée à saint Jean-Baptiste. Il était encore intact en 1736, et il a été gravé et décrit dans les *Mémoires de l'Académie des inscriptions* [1]. Philippe Pot y est représenté, « armé de pied en cap et vêtu d'une cotte d'armes, couché sur une tombe élevée d'environ six pieds, et soutenue par huit *deuils* ou *pleureux* portant chacun, au bras, un écusson de ses alliances. Le premier écusson reproduit les armes pleines de la maison de Pot, qui sont d'or à la fasce d'azur [2]. Le second écusson des mêmes armes est écartelé de celles de la maison

1. T. IX, p. 207 et suivantes.

2. L'ordre primitif des *pleureurs* a été probablement interverti dans la reconstitution moderne du monument.

de Courtjambe, alliance de celle de Pot. Dans les autres, on remarque les alliances du Vergy, de Blaisy, de Montagu, Sombernon du Blé, de Nagu, de Varennes et de Vaudrey ». Près d'un pilier soutenant la chapelle dans laquelle le mausolée était érigé, on lisait une inscription latine de quarante-quatre vers. Une longue épitaphe en français accompagnait le tombeau. Elle débute par le cri de guerre du sénéchal de Bourgogne : *Tant L* (elle) *vaut.*

LOUIS COURAJOD.

(*La suite prochainement.*)





LA RONDE DE NUIT

ET LES

DERNIÈRES ANNÉES DE LA VIE DE REMBRANDT

A PROPOS DE

L'INAUGURATION DU NOUVEAU MUSÉE D'AMSTERDAM.

I.

Nous prions M. Dutuit de vouloir bien nous accorder un crédit de quelques semaines. Il ne nous en voudra pas si nous laissons aujourd'hui de côté son beau livre et l'œuvre gravé de Rembrandt pour parler, sans plus attendre, du nouveau Musée d'Amsterdam, et, incidemment, de quelques documents importants qui viennent d'être mis au jour sur la *Ronde de nuit* et sur les dernières années du maître.

Le Trippenhuis a vécu. Les chefs-d'œuvre de Van der Helst, de Frans Hals et de Rembrandt ont quitté leur vieille et originale demeure et s'en sont allés dans un palais tout resplendissant d'or et de ciselures, bâti sur le Stadhouderskade. Le prestige de l'art hollandais à Amsterdam aura-t-il gagné à cette transformation radicale de mise en scène? C'est ce que nous voudrions examiner en quelques mots. Le nouveau musée, entièrement installé, a ouvert toutes grandes ses portes au public. Suivons la foule qui s'y presse et oublions, si cela est possible, les heures recueillies et délicieuses que nous avons passées dans les salles paisibles du Trippenhuis. Nous sommes à présent au « Rijks-Museum », au Musée royal et national. Une mine grave est de rigueur.

L'auteur de cette vaste construction est M. Cuipers, architecte de grand renom en Hollande. Il a eu le privilège assez rare de pouvoir, sans contrainte, mettre son plan à exécution et faire triompher, jusque dans les plus petits détails, ses idées personnelles. Bonne ou mauvaise, l'œuvre est sienne : c'est à lui qu'il convient de faire remonter directement les éloges et les critiques.

Le développement extérieur de l'édifice ne manque pas de grandeur; la façade principale, avec ses quatre massifs en saillie, ses hautes toitures et son fenestrage à meneaux se présente bien ; l'emploi des matériaux, mélange de brique et de pierre, est habile ; il s'accorde excellemment avec les données du climat et les traditions du pays. Le style adopté est une sorte de gothique anglo-flamand, plutôt robuste qu'élancé et plus proche de l'art du XIIIe siècle que de celui du XVe, style hybride si l'on veut, mais élastique et propice aux combinaisons pittoresques, aux aménagements ingénieux. Le dessin que nous donnons ici nous dispense de plus amples descriptions. Il nous suffira d'ajouter que la nouvelle construction, située dans l'un des plus beaux quartiers d'Amsterdam, s'encadre d'une manière agréable dans la verdure des jardins et des grands arbres des quais qui l'entourent.

Le reste ne répond pas, malheureusement, à cette primesautière et avantageuse impression. Notre but est de dire notre pensée en toute franchise, dussions-nous toucher à de très respectables susceptibilités; nous n'hésitons pas à déclarer que toutes les dispositions intérieures nous ont paru conçues de la façon la moins propre à l'installation d'un musée de peinture. A vrai dire, nous n'en connaissons guère qui soient aussi peu favorables à la mise en valeur des tableaux. Notre premier sentiment, en pénétrant dans les salles du « Rijks-Museum » avait été celui d'une pénible surprise ; M. Cuipers, avec ses surcharges excessives, nous avait mis de fort méchante humeur. Un examen plus attentif n'a fait qu'aggraver les motifs de notre mécompte. Le mal n'est certes pas entièrement irréparable; mais, voudra-t-on le réparer? Toute cette affaire coûtera des sommes énormes à l'État hollandais et à la ville d'Amsterdam — on parle de vingt-cinq à trente millions : — il est douteux que les intéressés se résignent à avouer une erreur aussi dispendieuse en allongeant par de nouveaux frais la carte à payer.

Nous reprocherons d'abord au plan, sa confusion. Les salles ont été multipliées à l'excès. Pour loger une collection des plus précieuses mais de dimensions modestes, comme était l'ancien Musée du

Trippenhuis, on a développé des surfaces telles que, pour en couvrir une minime partie, il a fallu battre le rappel dans tous les greniers du Dam et de l'ancien musée. Pour quelques toiles de valeur qui sont sorties de l'oubli, combien en a-t-on exhumé qui étaient indignes de revoir le jour. L'importance d'un musée se mesure, non pas à la quantité, mais au choix sévère des œuvres. C'est à l'épuration que tendent aujourd'hui toutes les collections administrées avec intelligence. Un excès de place peut être un danger : le nouveau musée d'Amsterdam en est la preuve. Le nombre des salles, aux différents étages, atteint le chiffre formidable de près de trois cents ! Les galeries de Florence y tiendraient à l'aise. Il est vrai que la plupart de ces salles sont destinées à un futur et problématique musée de curiosités et d'objets d'art.

Le visiteur éprouve quelque peine à se reconnaître dans ce dédale ; plusieurs salles lui échapperaient, si les gardiens et les balustrades ne l'obligeaient à suivre un itinéraire déterminé et ne l'empêchaient de revenir sur ses pas, — ce qui, entre parenthèses, rend les comparaisons bien difficiles. M. Cuipers avait eu une idée heureuse : c'est le morcellement des galeries en petits cabinets, comme à Munich, afin de permettre l'isolement de certaines œuvres importantes et de favoriser, pour me servir d'un mot resté célèbre, les « groupements sympathiques » ; mais l'éclairage a tout gâté et c'est dans les petites salles que les tableaux se voient le moins aisément.

Une autre critique d'ensemble est à formuler ; elle s'adresse aux partis pris généraux de la décoration. L'architecte s'est laissé entraîner par les écarts d'une imagination trop féconde ; il semble n'avoir été préoccupé que de la recherche du détail ingénieux. C'est un rendez-vous et comme une macédoine de tous les styles et de toutes les époques : le gothique y coudoie le gréco-romain, Byzance y fraternise avec Nuremberg, l'austérité mérovingienne avec les élégances fleuries de la Renaissance. Il serait injuste de refuser à M. Cuipers le mérite d'une invention souvent très fine ; maints motifs, à coup sûr charmants sur le papier, produisent, en exécution, l'effet le plus discordant. Ils ne sont pas retenus par les liens si nécessaires de l'unité. Passe encore dans l'escalier, dans les vestibules, dans la grande salle des Pas-Perdus au premier étage ; mais dans les salles des tableaux c'est une autre affaire : le système est inadmissible. La question est jugée depuis longtemps, les tableaux veulent un entourage discret, des surfaces tranquilles, des fonds sévères. Voyez les musées d'installation récente, comme ceux de Londres, de Bruxelles, de Berlin, de

Munich. Ici, au contraire, tout semble avoir été combiné pour troubler l'attention et fatiguer le regard. On admet généralement que les meilleurs fonds pour faire valoir des peintures sont les rouges unis; les verts olives sont encore très favorables. M. Cuipers a adopté, pour les tentures et les fonds, des gris éteints, des violets passés, des jaunes sales qui jurent avec les chaleurs ambrées de tous ces vieux tableaux. De lourdes portières pelucheuses à dessins voyants, des divans recouverts de velours à nuances fausses, achèvent le désarroi général des couleurs.

La qualité de la lumière rachète-t-elle au moins, pour les tableaux, un si fâcheux parti pris? Il n'en est rien. Il y a à la fois trop et pas assez de lumière; c'est-à-dire que dans les salles où elle vient d'en haut, elle tombe perpendiculairement, dure, crue, et frise les tableaux qu'elle n'éclaire, en réalité, que par ses reflets sur les planchers. Elle ne pénètre pas les pâtes, ne fouille pas et ne fait pas vibrer les ombres. Les petites salles éclairées par des jours de côté ne sont pas dans des conditions moins défectueuses. En somme, l'éclairage qu'on a voulu faire abondant est partout mauvais; il dépouille toutes ces vieilles toiles, dont beaucoup cachaient leurs cicatrices dans la pénombre du Trippenhuis; il les fait miroiter sans les envelopper, sans les creuser dans leurs profondeurs. Les tableaux clairs et bien conservés, comme ceux de Van der Helst, s'accommodent seuls de tout ce tapage; le *Banquet de la garde civique* brille dans tout son éclat un peu métallique.

Mais ce sont les tableaux de Rembrandt et surtout la *Ronde de nuit* qui ont eu le plus à souffrir de ce changement de domicile. Dans ce milieu, avec cet éclairage, la pauvre *Ronde de nuit* est positivement méconnaissable. On l'a placée au fond d'une salle située à l'extrémité de la galerie principale, de façon qu'on puisse la regarder de loin, comme dans l'artifice d'un diorama; on l'a entourée de colonnes et de dorures; on l'a écrasée sous un plafond surbaissé, puis encadrée à neuf dans une moulure de bois noir à marqueteries jaunes; on l'a élevée au-dessus de sa ligne naturelle d'horizon, et le résultat d'un tel effort est qu'on la voit moins bien qu'au Trippenhuis, où on la voyait bien les jours de soleil et à une certaine heure. M. Waltner que nous avons trouvé devant le tableau, en train de mettre la dernière main à sa grande eau-forte, nous avouait qu'il lui était maintenant impossible de retrouver certaines figures du fond qu'il avait vues au Trippenhuis et qu'il avait mises dans sa planche. Les tons roux du tableau que l'on comparait naguère à de l'or en fusion



VUE DE LA FAÇADE PRINCIPALE DU NOUVEAU MUSÉE D'AMSTERDAM (RIJKS-MUSEUM).

paraissent ici d'un jaune désagréable qui n'est plus que la salissure du temps et la décomposition des vernis. De plus, dans cette salle trop grande pour lui, le tableau paraît étriqué : ce n'est plus, hélas! l'imposante, magique et fulgurante *Ronde de nuit*, toute baignée d'une atmosphère chaude, vibrante, c'est une œuvre célèbre qu'on admire par habitude et qu'on regarde de souvenir.

Mais ce qui est plus grave, peut-être, c'est la façon dont on a exposé les *Syndics de la Halle aux draps en* 1661, cette œuvre sublime, le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre parmi les productions du génie de Rembrandt, le cantique suprême de sa grande âme d'artiste. On les a relégués dans un coin de cette même salle, dans un angle mort où la lumière est encore plus mauvaise, et, pour comble d'irrévérence, on les a suspendus au-dessus d'un divan où les promeneurs fatigués viennent s'asseoir en leur tournant le dos. Nous avons eu la curiosité de compter le nombre de ceux qui s'arrêtaient devant le tableau pour le regarder; il n'y en avait pas un sur dix.

En résumé l'art de la Hollande est un art d'intimité, un art familier, simple et austère qui n'a rien à voir avec les pompes méridionales. Il lui fallait une décoration un peu bourgeoise, telle que nous la donnent les intérieurs hollandais du XVIIe siècle : de grandes cheminées en marbre, des tentures sombres, des dorures amorties. On l'a accablé sous le poids d'une somptuosité excessive, contraire au tempérament de la nation et aux habitudes du pays.

II.

Beaucoup de ceux qui ont examiné le tableau de la *Ronde de nuit* avec quelque attention ont eu le soupçon qu'il avait dû subir de graves mutilations; le soupçon se change aujourd'hui en certitude. M. Durand-Gréville, qui a étudié avec passion tout ce qui touche à l'œuvre et à la personnalité de Rembrandt, nous adresse précisément une lettre à ce sujet. Malgré sa longueur, nous n'hésitons pas à la publier, en raison même de l'intérêt des questions qu'elle soulève et du problème historique qu'elle résout très ingénieusement. Nous donnons en même temps un dessin explicatif, qui d'un coup d'œil fera saisir l'importance et la nature de ces mutilations.

A monsieur le rédacteur en chef de la *Gazette des beaux-arts*.

Monsieur, vous venez de voir l'installation du nouveau Musée d'Amsterdam, vous vous êtes rendu compte de la façon dont la *Ronde de nuit* était présentée

maintenant aux regards du public. Je ne crois pas inutile de saisir cette occasion pour vous présenter quelques observations relatives à cette œuvre célèbre.

Vous connaissez les bruits qui ont couru dans ces derniers temps au sujet de mutilations subies autrefois par la *Sortie des arquebusiers* (*Ronde de nuit*) de Rembrandt. Un document officiel vient confirmer ces bruits. Le catalogue des tableaux du Musée royal d'Amsterdam, rédigé en français et tout récemment publié par un érudit bien connu, M. Bredius, dit en effet, p. 45 : « Des dessins contemporains et une copie contemporaine du peintre Gérard Lundens à la National Gallery de Londres, démontrent qu'autrefois, à gauche du spectateur, deux à trois figures furent visibles, qu'on a enlevées probablement pour pouvoir placer le tableau. Ce dernier a été repeint plusieurs fois et est loin d'être intact; cependant la *Ronde de nuit* reste toujours — comme composition — le tableau le plus important du Maître, qui reçut 1,600 florins pour ce chef-d'œuvre. »

Une telle note est très importante pour l'histoire du tableau. Dès l'instant qu'on a trouvé dans les archives la preuve que le petit tableau de Londres fut copié par Gerrit Lundens d'après la composition originale, il faut accepter les mutilations postérieures comme un fait positif et désormais acquis.

Mais cette brève information appelle quelques commentaires. Quels sont, au juste, les personnages manquants? Est-ce seulement sur la gauche qu'il en manque? Quelles étaient les dimensions primitives de la toile? Quelle est la largeur des bandes enlevées? A quelle époque remontent les mutilations? Puis, autre question qui n'a encore été soulevée par personne, quel était l'état primitif du tableau au point de vue de la couleur et de l'effet? Et si cet état primitif diffère beaucoup de l'état actuel, que faut-il penser des éloges enthousiastes et des critiques sévères dont le tableau a été l'objet pendant ce siècle? Voilà, ce semble, quelques questions qui méritent d'être examinées.

Permettez-moi de commencer par un récit très bref des circonstances qui m'avaient amené à poser ces diverses questions. Au mois de mai 1882, j'aperçus dans une salle de la National Gallery un petit tableau de 26 pouces sur 33, qui me frappa de surprise. C'était une *Ronde de nuit*, à la fois très voisine et très différente de celle d'Amsterdam. Au lieu de la composition sombre et rousse que tout le monde connaît et que l'on était excusable, à la rigueur, de prendre pour un effet de nuit, j'avais devant les yeux une peinture relativement claire et blonde, comme il convient à un effet de plein jour. En outre, la composition était plus vaste, plus belle et plus riche; il y avait plus d'air autour de la foule en marche; le fond s'étendait en hauteur, laissant librement flotter le drapeau, que l'on voyait tout entier; le regard suivait d'un bout à l'autre, sans être gêné par le cadre, le plein cintre de la porte monumentale aux lourds piliers, d'où la troupe des arquebusiers venait de sortir pour se disperser en désordre sur le perron et sur la place; du côté gauche, la composition s'élargissait singulièrement, en même temps qu'elle devenait plus logique pour l'esprit : le sergent au casque doré qui occupe l'extrême gauche du tableau d'Amsterdam était assis sur le bout du parapet d'un pont dont on voyait une arche obliquement coupée par la ligne du quai, et sur ce point, à gauche du sergent, il y avait encore deux arquebusiers qui ne se trouvaient pas dans le grand tableau d'Amsterdam. Bref, c'était, sans aucun doute possible, la *Sortie des arquebusiers* telle qu'elle avait été conçue par le grand artiste hollandais, œuvre élégante et grandiose où circulaient largement l'air respirable et la franche lumière.

Une photographie que je fis exécuter d'après cette précieuse copie de Londres et un voyage à Amsterdam l'année suivante me confirmèrent encore, si c'était possible, dans cette conviction, et, le 3 novembre 1883, dans un article de la *Revue politique et littéraire* à propos de la conservation des tableaux, j'écrivais incidemment ce qui suit :

« Au bon vieux temps, quand un tableau se trouvait trop vaste pour son nouvel emplacement, on le rognait. Dans la plupart des cas, la postérité a dû ignorer ces mutilations. Parfois cependant elle en était informée : c'est ce qui arrive par exemple pour la *Ronde de nuit.* Oui, la *Ronde de nuit,* un des plus beaux chefs-d'œuvre du grand Hollandais, a subi ce traitement. Ce fut sans doute dans les premières années du XVIIIe siècle. On lui ôta deux bandes latérales, dont une large de deux pieds ou peu s'en faut, et on le rogna très probablement aussi dans le sens horizontal... Nous essayerons d'en faire la preuve un autre jour. »

La preuve est faite aujourd'hui, nous pouvons le croire sans attendre la publication du document qui concerne Lundens. Mais n'est-il pas singulier qu'il ait fallu la découverte d'un nouveau document d'archives pour arriver à prouver la mutilation d'un tableau si connu ? Ni Josuah Reynolds, ni Smith, ni Thoré, ni Charles Blanc, ni M. Bode, ni M. Dutuit, ni aucun de ceux qui ont publié des études sur Rembrandt, n'a écrit un seul mot qui pût faire soupçonner ce fait. Mieux encore, le savant M. Vosmaer, l'apôtre du grand Hollandais, l'auteur de *Rembrandt, sa vie et ses œuvres,* avait été mis sur la voie de cette découverte; mais, distrait par l'énorme quantité des matériaux qu'il avait à utiliser et à classer pour son grand ouvrage, il laissa tomber la question. « Van Dijk (dit-il, p. 219) est l'auteur de la supposition qu'on aurait retranché à la toile deux bandes pour la faire entrer dans l'espace compris entre deux portes; supposition qu'il base sur ce que l'esquisse Boendermaker avait encore deux personnages à gauche et que le tambour était entier [1]. Cette assertion paraît peu fondée et *la compostion ne suggère pas l'idée d'une pareille mutilation.* » Le sagace et consciencieux critique n'aurait pas écrit la phrase que nous soulignons s'il avait eu sous les yeux la copie de Londres. Car il est impossible, quand on s'est familiarisé avec ce petit tableau, de ne pas sentir que la *Ronde de nuit* actuelle — dans son état actuel, voulons-nous dire — semble étouffer dans un cadre trop étroit. Ce Van Dijk qui fut chargé de nettoyer le grand tableau en 1758, ne s'y est pas trompé. Il avait comme point de comparaison un petit tableau, à cette époque dans la galerie Boendermaker d'Amsterdam, qu'il affirmait être l'esquisse originale de la main même de Rembrandt.

Quoi qu'il en soit, le document cité par M. Vosmaer prouve qu'en 1758 la mutilation avait déjà eu lieu, qu'il manquait sur la gauche une bande renfermant deux personnages, et sur la droite une autre bande beaucoup moins large qui avait emporté la moitié du tambour; ajoutons qu'elle avait forcément emporté la moitié de l'homme au casque noir qui est visible, en buste, au-dessus de la tête du tambour. Nous parlerons tout à l'heure des mutilations dans le sens horizontal, moins importantes d'ailleurs. Van Dijk dit encore que le tableau aurait été mutilé « pour entrer dans l'espace compris entre deux portes ». Or, nous savons par

1. Description artistique et historique de toutes les peintures de l'hôtel de ville d'Amsterdam, 1758 (en hollandais).

LA RONDE DE NUIT, PAR REMBRANDT.

(Croquis explicatif des parties du tableau qui ont été coupées.)

Vosmaer (p. 219) que le tableau, après être resté environ deux tiers de siècle au *Doelen* (tir) des arquebusiers, en était sorti au commencement du XVIIIe siècle pour entrer à l'hôtel de ville dans la petite salle du Conseil de guerre, où il resta jusqu'en 1808, époque de son transfert au Musée du Trippenhuis. A l'hôtel de ville, il occupait le mur en face de la cheminée, entre deux portes; c'est là que Van Dijk l'a nettoyé et c'est là qu'il s'est rendu compte de la mutilation.

La copie de Londres était connue, bien que personne n'eût songé à la regarder attentivement. Les renseignements historiques donnés sur elle par M. Vosmaer et Dutuit — que nous avons d'ailleurs vérifiés dans Smith et dans le catalogue de la vente de feu Randon de Boisset — nous font suivre sa filiation à partir de 1777, époque où elle sort de la galerie de Boisset pour aller chez Laffitte; de là elle passe en Angleterre chez George Gillow, où Smith l'a vue; en 1836 (Cat. rais., t. VII, nº 140) Smith la retrouve chez M. William Brett; enfin le catalogue de la National Gallery de 1867 résume les renseignements précédents et ajoute qu'elle a appartenu à M. Th. Halford, qui l'a donnée au musée. La note du catalogue d'Amsterdam en français, de 1885, permet de remonter de 1777 à 1630 en passant par 1712, car évidemment la copie de Gérard Lundens est le tableau que Vosmaer, comme tout le monde d'ailleurs, croyait être une peinture originale, et dont il parle en ces termes : « Il (Banning Cock, le capitaine de la *Sortie des arquebusiers*) a été même peint encore une fois pour le *Doelen* avec sa compagnie de gardes, par Gerrit Lundens, vers 1660, à Amsterdam; ce tableau « très achevé » parut en 1712 à la vente Van der Lip, à Amsterdam, où il fut vendu 263 florins. » Voilà tout ce que nous savons sur cette copie, en attendant la publication des nouveaux documents hollandais.

Maintenant, quelle est la largeur des bandes latérales coupées ? Pour la calculer, nous ne prendrons pas la grande gravure de Claessens, faite en 1797 d'après une copie ou un dessin. Elle n'est pas très exacte pour le dessin et la mise en place des personnages; en outre le graveur a rogné dans le haut une petite bande horizontale, égale à un trentième de la hauteur. Il vaut mieux employer la photographie de la copie de Londres, qui a 127 millimètres sur 164. Si, comparant cette photographie au tableau d'Amsterdam, nous faisons abstraction des parties disparues, soit 22 millimètres, il restera 142 millimètres correspondant à 4^m35, longueur actuelle du tableau d'Amsterdam. Appelons x la longueur primitive du grand tableau, nous aurons :

$$x : 4{,}35 :: 164 : 142$$

d'où

$$x = 4{,}35 \times 164 : 142 = 5^m02.$$

Le tableau primitif a donc perdu dans le sens de la largeur 67 centimètres, plus de deux pieds, dont une bande de 15 à 16 centimètres à droite et une de 51 à 52 à gauche.

Un calcul analogue prouve que le tableau avait autrefois 3^m87 de hauteur au lieu de 3^m59, hauteur actuelle. Cela fait une perte de 28 centimètres dont 18 en haut, qui laissent voir le haut du cintre et la lance du drapeau, et 10 en bas.

Dix centimètres, c'est bien peu de chose en apparence, et pourtant cela n'est pas indifférent. Fromentin, dont le jugement beaucoup trop sévère sur la *Ronde de nuit* porte souvent à faux, comme nous allons le voir, a pourtant fait preuve

d'un flair très subtil en certains points de sa critique. « Si vous examinez la *Ronde de nuit*, dit-il dans ses *Maîtres d'autrefois* (p. 327), vous vous apercevrez que, par une mise en toile un peu risquée, les deux premières figures du tableau posées à fleur de cadre ont à peine la reculée qu'exigeraient les nécessités du clair-obscur et les obligations d'un effet bien calculé. » Ailleurs, p. 331, il reproche à Rembrandt « un tambour qui pose pour la tête en battant sa caisse ». En effet, dans l'état actuel du tableau, le tambour semble avancer la moitié de sa tête de derrière le cadre pour se faire remarquer, et le capitaine Cock appuie littéralement la pointe de son pied droit sur le bord du cadre. Mais la faute n'en est pas à Rembrandt; elle doit retomber sur la tête du mutilateur inconnu. Tout le reste de la critique de Fromentin se ressent plus ou moins du malaise inexplicable que lui causaient ces mutilations dont il ignorait l'existence. Il a de même attribué à Rembrandt, pour la couleur et l'effet, certains défauts qui provenaient uniquement du temps et des vernisseurs.

Pendant longtemps on a répété que Rembrandt peignait dans une cave, qu'il aimait la peinture sombre même dans les effets de plein jour. Sans aucun doute, il a été particulièrement attiré et charmé par le mystère des demi-teintes, par les mélanges en proportions infiniment variées de la lumière et de l'ombre. M. Vosmaër cite une lettre où le grand artiste priait l'acquéreur d'un de ses ouvrages de placer cette peinture dans l'embrasure d'une fenêtre, de façon à l'éclairer vivement : cette recommandation n'aurait eu aucun sens à propos d'une peinture extrêmement claire, d'un effet de matin de Corot, par exemple, mais d'autre part, si le tableau du grand Hollandais avait eu des ombres lourdes, noires, opaques, la recommandation eût été non moins inutile; aucun voisinage de fenêtre n'aurait fait voir clair dans des ombres de cette espèce. La lettre de Rembrandt prouve donc que son tableau avait des ombres transparentes, facilement perméables à la lumière. Si l'on veut se rendre compte de ce que pouvaient être les peintures de Rembrandt au moment où elles sortaient de l'atelier du Maître c'est dans les belles épreuves, dans les premiers états de ses eaux-fortes qu'il faut regarder. Les ombres les plus foncées y sont toujours transparentes, les demi-teintes y sont exprimées par des tailles serrées, mais tellement fines qu'elles laissent toujours largement jouer le blanc du papier. Une excellente épreuve et une épreuve médiocre de la *Pièce aux cent florins* sont aussi différentes l'une de l'autre qu'un tableau aux ombres légères et ce même tableau noirci par le temps.

Après un examen attentif de ses eaux-fortes, on restera convaincu que Rembrandt a eu dans la plupart de ses ouvrages une prédilection pour les demi-teintes transparentes et que, sauf dans quelques-unes des œuvres de sa dernière période, il a manifesté une véritable horreur pour les ombres opaques, les ombres « non-lumineuses », pourrions-nous dire.

M. Vosmaër semble croire pourtant (p. 220) que, « si le temps et les vernisseurs ont aidé à obscurcir le tableau, il était peint dès son origine dans un ton foncé » et il cite à l'appui de son opinion ce que Samuël van Hoogstraten, le disciple de Rembrandt, écrivait en 1678 dans son *Introduction à l'Académie de peinture*.

«... Il (Rembrandt) s'est plus occupé de la grande figure ou du groupe principal qui avaient été commandés. Et cependant cette même œuvre, quoi qu'on y puisse blâmer, se maintiendra plus longtemps, à mon avis, que toutes ses analogues; parce qu'elle est si pittoresque de pensée, si élégante d'agencement et si puissante,

qu'auprès d'elle, selon l'expression de plusieurs, toutes les autres toiles paraissent des cartes à jouer. Cependant j'aurais bien désiré qu'il y mît un peu plus de lumière. »

Ces dernières paroles sont-elles un argument tout à fait décisif? Il nous semble que non. Tout dépend de la personne qui les prononce. Et puis il faut bien remarquer qu'au moment où Hoogstraten s'exprimait ainsi, le tableau, terminé depuis trente-six ans, avait dû s'assombrir. Essayons de remonter au moins par déduction jusqu'au jour où l'œuvre sortit des mains de Rembrandt. Nous avons déjà dit que la copie de Londres, relativement claire et blonde, représente sans aucun doute possible un effet de plein jour. Toutefois elle a dû s'assombrir aussi un peu depuis 225 ans. Il n'existe pas de documents directs sur ce point, mais il en existe sur une œuvre qui n'a jamais été sérieusement identifiée avec la copie de Londres, quoique le doute ne soit pas possible : je veux parler de la prétendue « esquisse » déjà citée par Van Dijk en 1758, qui fit partie de la vente du cabinet Boendermaker en 1768 et qui, ajoute M. Vosmaër (page 221), « ne s'est plus retrouvée ». M. Vosmaër cite la description suivante qu'il emprunte au catalogue de la vente Boendermaker : « Un très beau tableau représentant la sortie, etc., etc., composition de plus de 25 figures ; ce tableau est étonnant par la grande force et l'exécution extraordinaire et *par le grand éclat du soleil.* » M. Vosmaër donne au bas de la page, en hollandais, la suite de cette description, où se trouve le passage suivant : « Peint d'une manière très claire sur panneau; h. 26 1/2 p., l. 33 1/2 p. » Cette prétendue esquisse n'est évidemment pas autre chose que la copie de Londres : elle en a les dimensions et elle est peinte aussi sur panneau, du reste on peut la suivre dans son petit voyage : achetée par M. Fouquet 2,580 florins, à Amsterdam, en 1768, elle se trouve, neuf ans plus tard, en 1877, à la vente de feu Randon de Boisset et le nom de Fouquet d'Amsterdam se trouve sur la première page du catalogue de cette vente parisienne, parmi les noms des experts, commissaires-priseurs et marchands chez qui on peut se procurer ce catalogue : preuve que Fouquet avait été en relations avec Randon de Boisset et lui avait vendu son petit tableau. Autre preuve : les rédacteurs du catalogue indiquent soigneusement de quelle galerie venait chaque tableau; ils ne donnent aucune origine pour la prétendue esquisse, ce qui s'explique très naturellement si elle venait de chez Fouquet, marchand de tableaux ou commissionnaire en œuvres d'art.

Donc en 1768, la copie de Gérard Lundens était encore « peinte d'une manière très claire » et « étonnante par le grand éclat du soleil ». Elle devait l'être bien davantage encore, un siècle auparavant, et il faut conclure que la *Sortie* de Rembrandt, elle aussi, peinte primitivement d'une façon très claire, était ruisselante de soleil. C'est le nœud de la question.

Pourquoi a-t-elle noirci à ce point? Une remarque de M. Vosmaër peut servir à l'expliquer. « On s'étonne (dit-il, p. 221) de ne trouver dans les études, les dessins, les croquis, aucune préparation pour cette œuvre capitale. » On a raison de s'étonner, puisque Rembrandt avait une prédilection pour les griffonnages à la plume et au burin; mais l'absence de tout croquis, de toute étude ne peut s'expliquer par le hasard. Il faut à toute force en conclure que l'artiste, sûr de son génie, a fait hardiment, sur la toile même, tous ses travaux de préparation, d'exécution et d'achèvement. Il nous semble le voir esquissant au fusain les lignes d'architecture et les personnages de la composition qu'il avait sans doute conçue

d'un seul jet; distribuant largement les valeurs en un camaïeu brun, transparent et léger; attaquant les figures un peu au hasard, selon qu'il avait tel ou tel modèle à sa disposition; finissant avec amour, d'après les accessoires dont son atelier était rempli, un costume qui lui plaisait, une écharpe, une couronne de chêne, un tambour, un casque; mettant ses ressources de virtuose au service de sa fantaisie pour l'exécution de tel détail prodigieusement riche et complexe de ton; peignant parfois d'un seul coup, en une heure ou moins que cela, un enfant qui court dans la pénombre, une tête avec son casque, une main avec son arquebuse; parfois revenant longuement, à loisir, sur d'autres parties, multipliant les travaux jusqu'à obtenir en certains points une indéchiffrable exécution, une couleur indéfinissable « pétrie de pierres précieuses » selon la jolie expression de M. Vosmaër; et, au milieu de ce désordre, restant sous la surveillance impérieuse de son propre génie qui l'empêchait de s'égarer trop loin, qui le ramenait malgré tout à l'unité et le forçait à sacrifier, à éteindre le plus charmant détail, pour conserver ou rétablir l'harmonie de l'ensemble.

Cette vision rétrospective de Rembrandt au travail, nous l'avons eu maintes fois devant le tableau même. Il n'y a pas d'œuvre de ce maître qui soit plus variée dans l'exécution : la figure du lieutenant à la tunique blanche passementée d'or est d'une solidité extraordinaire et d'un fini précieux qui fait penser à un travail d'orfèvrerie ; dans l'enfant qui court, dans l'homme rouge, l'exécution est libre et coulante ; la tête de la fillette à la robe blanche est une petite débauche d'empâtement. Que de richesse et d'imprévu, de libre fantaisie et de volonté tenace dans cette œuvre étonnante! Et quel génie de coloriste et de luministe il a fallu pour ramener à l'unité nécessaire cette capricieuse variété!

Mais les fantaisies se payent quelquefois en ce monde, même celles des grands seigneurs de l'art. Une œuvre cent fois reprise, remaniée et surchargée devait forcément noircir. L'effet ordinaire du temps, qui est de fondre et d'harmoniser les diverses parties du tableau par une sorte de tassement général, devait ici se trouver contrarié par le travail chimique de ce feutrage de couleurs mélangées et superposées. La *Sortie* en plein soleil était condamnée dans une certaine mesure à devenir la *Ronde de nuit.*

Il est vrai que les vernisseurs ont puissamment favorisé cette transformation en accumulant sur la peinture de nombreuses couches d'un vernis probablement mélangé d'huile grasse ou de quelque autre substance rousse, du jus de réglisse, par exemple, « pour donner de l'harmonie au tableau » comme cela fut d'usage courant à une certaine époque. Ce qui est certain, c'est qu'en examinant la *Sortie* avec la moindre attention, on peut y constater l'existence de nombreuses et inégales traînées d'un liquide roux, semblables aux coulées de lave d'un volcan, qui sont très visibles sur toutes les parties un peu claires de la composition, notamment sur la figure et le costume de la petite fille à la robe blanche.

A la robe blanche, disons-nous. Oui, sans doute, dans l'œuvre primitive la robe était blanche; elle est encore d'un blanc crémeux dans la copie de Londres. Mais à Amsterdam elle est d'un jaune qui pourrait faire croire que Rembrandt avait voulu habiller cette figure d'une étoffe d'or, si le cordon et le gland d'or suspendus à sa ceinture, devenus d'un jaune plus foncé, n'étaient pas là pour faire mesurer la différence des tons primitifs.

Fromentin (p. 325-6) dit en parlant de cette enfant : « Cette figurine affecte de

n'avoir rien d'humain. Elle est incolore, presque informe. Son âge est douteux parce que ses traits sont indéfinissables. Elle a des allures de mendiante et quelque chose comme des diamants sur tout le corps, des airs de petite reine avec un accoutrement qui ressemble à des loques. On dirait qu'elle vient de la juiverie, de la friperie... Elle a les lueurs, l'incertitude et les ondoiements d'un feu pâle. Plus on l'examine, et moins on saisit les linéaments subtils qui servent d'enveloppe à son existence incorporelle, etc., etc. » Un peu plus loin (p. 344) : « Je défie qu'on me dise comment est habillé le lieutenant, et de quelle couleur est son habit Est-ce du blanc teinté de jaune? Est-ce du jaune décoloré jusqu'au blanc ? »

Ce qui est un mystère dans le tableau aujourd'hui noirci et surtout terriblement roussi, devient très clair dans la copie si bien conservée de Londres. Le costume de la petite fille est très joli, soigné, élégant, il ne sort ni de la juiverie, ni de la friperie, mais de chez la bonne faiseuse de ce temps-là; elle n'est ni incolore ni informe; son âge n'est pas douteux et ses traits sont ceux d'un enfant. Quant au lieutenant, qui est aujourd'hui jaune safran clair, de la tête aux pieds, il avait un uniforme blanc, tout simplement.

Il en est de même pour toutes les couleurs contenues dans le tableau. Ainsi la compagne de la petite fille à la robe blanche est vêtue, à Londres, d'une robe franchement bleu clair, qui est devenue verte à Amsterdam et même çà et là d'un vert jaunâtre. Son petit col empesé, jadis blanc, est d'un jaune sale dans le grand tableau. La plume rosée de l'homme rouge n'est plus rosée; elle est d'un gris jaunâtre avec un reste de rose, visible pendant les journées de soleil. Un personnage de second plan, à droite, à moitié caché derrière le bras étendu du sergent noir, avait un costume violacé, qui est devenu simplement gris par l'adjonction du vernis jaune. Le terrain, jadis gris, est maintenant rougeâtre, comme le sont d'ailleurs toutes les têtes et toutes les collerettes. En un mot, si l'on pouvait mettre sur la copie de Londres une vitre brune un peu épaisse, on lui donnerait momentanément l'aspect du tableau d'Amsterdam. Et notez que d'autres ouvrages de Rembrandt ont subi des modifications presque aussi grandes.

Citons encore une fois Fromentin pour montrer quel flair singulièrement fin le guidait dans ses critiques et en même temps combien le maître hollandais était innocent des torts qu'on lui reprochait. Page 334 : « Je ne parlerai pas des pieds, que l'ombre dérobe pour la plupart. Telles sont en effet les nécessités du système d'enveloppe adopté par Rembrandt, et tel est l'impérieux parti pris de sa méthode, qu'un même nuage obscur envahit les bases du tableau et que les formes y flottent, au grand détriment des points d'appui. » Sans vouloir nier le moins du monde, ce qui serait absurde, que le maître ait recherché avant tout l'enveloppe, nous sommes assuré que Fromentin aurait constaté dans la copie de Londres, relativement claire et plus voisine de l'original primitif, toutes les qualités du système de Rembrandt et aucun de ses défauts. Au lieu de blâmer (p. 361) dans la *Sortie* « l'amphibologie de l'effet, l'incertitude de l'heure, l'étrangeté des figures, leur apparition fulgurante en pleines ténèbres », il aurait loué la franchise de l'effet, l'éclat du soleil, l'art merveilleux avec lequel une ombre portée venant de gauche à droite divise en deux la grande lumière et donne prétexte au jeu infiniment doux et varié des demi-teintes.

Et tout cela parce que le tableau a noirci sous l'action du temps et est devenu roussâtre par la grâce des vernis accumulés!

Si cette lettre n'était pas déjà trop longue, il serait facile de prouver, par des citations, que Charles Blanc a loué dans la *Ronde de nuit* précisément ce que Fromentin y avait critiqué : « l'amphibologie de l'effet, l'incertitude de l'heure, l'étrangeté des figures. » Bornons-nous à quelques lignes extraites de l'*Œuvre de Rembrandt* commenté par Ch. Blanc, p. 14 : « C'est là qu'il faut admirer comment un peintre peut jeter la poésie à pleines mains sur un sujet d'une banalité insignifiante, comment il peut, idéalisant la prose au moyen du mystère dont il l'enveloppe, transformer de simples gardes bourgeoises en *fantômes* intéressants par le seul effet d'une lumière *féerique, qui n'est ni celle des astres, ni celle des flambeaux,* mais un éclair de son génie. » Sans doute il y a du vrai dans cette façon de comprendre le maître hollandais ; mais la théorie de Ch. Blanc, déjà exagérée si elle veut expliquer l'ensemble de l'œuvre, tombe à faux quand elle s'applique à cette peinture jadis très claire et très sage qui est devenue la *Ronde de nuit.*

Est-ce à dire qu'en débarrassant l'œuvre actuelle des salissures rougeâtres dont elle est couverte, on retrouverait en dessous le tableau primitif, sa tonalité blonde, ses blancs vifs, ses bleus francs, ses roses purs, ses violets neutres délicats, ses coups de soleil qui faisaient valoir les demi-teintes des premiers plans et les masses d'ombres transparentes des fonds? Nous ne le garantissons pas. Un travail de nettoyage, si sagement conduit qu'il fût, corrigerait tout au plus la partie du dommage qui vient des vernisseurs. Mais à supposer que la *Sortie des arquebusiers,* nettoyée une première fois par Van Dijk en 1758, une seconde fois superficiellement par Hopman en 1852, ne doive jamais être nettoyée une troisième fois, ce sera une raison de plus pour attirer l'attention du public sur une copie faite dans les premières années de l'existence du chef-d'œuvre, une copie qui, exécutée posément, du premier coup, sans tâtonnements ni surcharges, n'a pas énormément changé depuis deux siècles et se trouve aujourd'hui un peu plus sombre, il est vrai, que l'original primitif, mais beaucoup plus claire que l'original actuel. Grâce à elle, on peut avec quelques efforts d'imagination faire passer devant son regard intérieur la vision radieuse de l'œuvre primitive, — ce qui n'empêche pas d'ailleurs la *Sortie,* telle qu'elle est aujourd'hui, de compter parmi les plus nobles productions de l'art.

Et puis, qui sait? peut-être tout espoir n'est-il pas perdu. Si le zélé directeur du Musée d'Amsterdam veut bien s'assurer que la toile actuelle a été rognée sur les quatres côtés, il jugera certainement nécessaire de faire rechercher les bandes latérales qui sont sans doute restées à l'état de rouleaux dans les combles du Trippenhuis ou plutôt de l'hôtel de ville, car le tableau était à l'hôtel de ville quand cette mutilation lui fut infligée. Pourquoi ne les y retrouverait-on pas? Faut-il admettre que ces bandes, celle de gauche surtout avec ses deux personnages richement vêtus, auraient été jetées? Cela n'est pas admissible. Vendues, plutôt! Mais alors ces deux figures devraient exister quelque part, dans un musée public ou une galerie privée. En tous cas, il faut commencer les recherches par les combles de l'hôtel de ville. Quelle joie ce serait pour tout le monde et quel honneur pour la direction du Musée royal, si ses recherches étaient couronnées de succès!

Veuillez agréer, etc.

E. DURAND-GRÉVILLE.

III.

Avec l'inauguration des galeries neuves coïncidait la publication d'un nouveau catalogue dû à la plume autorisée de M. Bredius. Médiocre au point de vue de la rédaction littéraire et de la correction typographique, illustré de petites images sans valeur, il mérite cependant de prendre place sur les tablettes des érudits par l'exactitude, la précision des renseignements qu'il renferme et qui sont l'expression des plus récentes découvertes de la critique. Il nous apprend d'abord que le musée renferme, en y comprenant la collection Van der Hoop, 773 tableaux anciens et 231 tableaux modernes; mais, je l'ai déjà dit, c'est par la qualité de certaines œuvres hors de pair et non par la quantité des toiles secondaires que le Musée d'Amsterdam mérite d'être tenu en si haute estime par les connaisseurs.

Rembrandt, grâce à deux acquisitions récentes, y figure avec six tableaux : la *Ronde de nuit*, les *Syndics*, une *Tête d'étude* (douteuse), la *Fiancée juive* de la collection Van der Hoop, le *Portrait d'Élisabeth Jacobs Bas* (legs Van de Poll, 1880) et la *Leçon d'anatomie du docteur Deyman* (achetée à Londres, en 1882, moitié par la ville, moitié par un groupe d'amateurs). Ces deux derniers tableaux sont un appoint des plus précieux pour le musée; on sait en effet que la patrie de Rembrandt n'a conservé qu'un très petit nombre de ses œuvres, une vingtaine au plus sur trois cent cinquante environ qui nous sont parvenues.

Le *Portrait d'Élisabeth Bas* est un des plus beaux de Rembrandt, dans la manière tranquille et serrée qui a produit le *Doreur* de la collection Morny, le *Portrait d'homme* du Musée de Bruxelles et la *Saskia* du Musée de Dresde. Signalé par M. Bode lorsqu'il était dans la collection Van de Poll, cet admirable portrait doit avoir été peint entre 1641 et 1643.

La *Leçon d'anatomie du docteur Deyman* appartient à la plus grande manière du maître; elle est datée de 1656. Ce tableau avait été fait pour la gilde des chirurgiens d'Amsterdam. Fortement endommagé par un incendie en 1723, il fut vendu pour 600 florins à un marchand de Londres; depuis il a passé par les mains du Rév. Pryce Owen. Ce n'est plus qu'un débris, mais un débris d'une force et d'une éloquence singulières. Il ne reste que la figure du professeur (sans la tête), celle de l'aide tout entier et le cadavre étendu sur une table et vu en raccourci, les pieds en avant, comme le célèbre *Christ mort* d'Andrea

Mantegna, au Musée du Brera, à Milan. Un rideau couvre les parties brûlées du tableau et ne laisse voir que les parties intactes, de telle façon qu'au premier moment une sorte d'illusion de l'esprit vous fait deviner ce qui est invisible et vous fait croire que le tableau n'est qu'à demi caché. L'effet est des plus étranges ; il vous obsède. L'œuvre est d'ailleurs si puissante ainsi, qu'on ne regrette plus ce qui lui manque. Le cadavre, dont la tête vous regarde de son œil fixe, profond, noyé dans une expression d'insondable souffrance, est un des morceaux les plus extraordinaires qui soient sortis de la main de Rembrandt, une des conceptions les plus terribles et les plus troublantes qu'ait enfantées l'art de peindre [1].

En trente ans quel chemin parcouru ! De l'enfantine toile du *Saint Paul dans sa prison*, de la collection Schœnborn [2] et même de la *Leçon d'anatomie du professeur Tulp* à celle du docteur Deyman, quelle évolution ! Dès 1656, Rembrandt était cependant dans le plein de ses embarras financiers ; il touchait à l'année néfaste où sa ruine allait être consommée.

Le nouveau catalogue du Musée d'Amsterdam nous amène précisément à parler des documents qui viennent d'être publiés, dans la *Oud Holland*, par MM. Bredius et Roever et qui éclaircissent plusieurs points restés obscurs des dernières années de la vie de Rembrandt. M. Dutuit a fait faire pour lui-même une traduction littérale de ces documents ; il a eu la bonne grâce de la mettre à notre disposition et nous lui en témoignons toute notre reconnaissance. Nous ne donnerons que la substance des pièces, renvoyant au volume de M. Dutuit, qui va bientôt paraître, ceux de nos lecteurs qui voudraient les connaître en plus amples détails [3].

Une partie de ces documents se compose de pièces de procédure relatives au procès que le tuteur de Titus dut soutenir contre les créanciers de son père pour la défense de ses droits réservataires. L'autre partie, de beaucoup la plus importante, jette une vive lumière sur la figure d'Hendrickje Stoffels, qui paraît avoir été une maîtresse femme, et sur le rôle si considérable qu'elle a joué dans la vie de Rembrandt ; de cette Hendrickje que plusieurs auteurs, la désignant sous le nom de Hendrickje Jaghers, ont considérée comme sa seconde

1. M. Vosmaer, qui parle longuement de cette œuvre célèbre, dans son beau livre sur Rembrandt, la croyait à jamais égarée. Son retour à Amsterdam a été salué comme un événement.

2. Aujourd'hui au Musée de Stuttgart.

3. *Manuel de l'amateur d'estampes :* École flamande et hollandaise. Paris, A. Lévy, éditeur.

femme, que l'on savait par un acte daté de 1654 avoir été liée avec Rembrandt dès cette époque et qui eut de lui, le 30 octobre de la même année, une fille du nom de Cornelia. Les documents produits par MM. Bredius et Roever nous apprennent que Hendrickje Stoffels avait dès 1642, aussitôt après la mort de Saskia, commencé à occuper une modeste place dans la maison de Rembrandt. Le 1er octobre 1649 elle figure dans un acte intervenu entre Rembrandt et la nourrice de Titus, au moment où celle-ci s'était retirée du service. En 1649, Hendrickje avait vingt-trois ans. En 1660, un document des plus curieux et des plus précis nous la montre s'associant avec Titus, alors âgé de vingt ans, pour la gestion de ses intérêts et en même temps de ceux de Rembrandt. Le document est d'un si haut intérêt que nous croyons nécessaire de le donner dans son intégrité :

Le 15 décembre 1660, ont comparu Titus van Rhyn, assisté de Rembrandt van Rhyn son père, d'une part, et Hendrickje Stoffels, fille majeure, assistée pour ce qui en est besoin d'un tuteur choisi par elle, d'autre part, qui déclarent s'être mis d'accord sur une certaine association pour le commerce de tableaux, papiers d'art, gravures sur bois et sur cuivre et reproductions de ces dernières, raretés et tout ce qui s'y rapporte, association qui dure déjà depuis deux ans et qu'ils veulent continuer aussi longtemps que Rembrandt van Rhyn vivra et même qu'ils continueront encore, six ans après sa mort, aux conditions suivantes : qu'ils continueront la gestion de ladite maison déjà fondée en compte à demi entre Titus van Rhyn et Hendrickje Stoffels, en reprenant et achetant tous les meubles, tableaux, objets d'art et instruments qui s'y rapportent et qu'ils payeront le loyer et les autres frais.

En outre que non seulement les deux parties mettront dans cette affaire tout ce qu'ils possèdent, outre ce que Titus van Rhyn pourrait avoir conservé de dons, numéraire, gains personnels et autres, mais qu'ils y consacreront encore tout ce qu'ils pourraient en retirer par la suite.

Et que chacun prélèvera la moitié des profits, s'il y en a, ou subira la moitié des pertes, s'il s'en trouve; qu'ils agiront tous deux loyalement l'un envers l'autre et qu'ils travailleront et feront tout ce qui dépendra d'eux pour la prospérité de ladite association.

Cependant, attendu qu'ils ont besoin d'être assistés et aidés dans le commerce et tout ce qui s'y rapporte et que personne n'y est plus apte que le nommé Rembrandt van Rhyn, lesdits ont consenti à entretenir ce dernier et à le loger sans que pour cela il ait à payer de loyer, à condition que Rembrandt cherchera toujours le profit de la compagnie et tirera toujours le meilleur parti possible de tout ce qui peut la concerner, ce que, pour la présente, il accepte et promet également. Toutefois que ledit Rembrandt van Rhyn ne pourra en aucune façon prétendre à une part dans cette affaire, ni aux meubles, objets d'art, raretés et tous objets, ni à ce qu'un jour ou l'autre on peut trouver dans sa maison, et sur lesquels objets, meubles, etc., les parties conservent leur plein droit et légitimité à l'égard de tous ceux qui pourraient élever une action ou prétention sur ledit Rembrandt van Rhyn; c'est pourquoi, et



Gazette des Beaux-Arts.

LE RETOUR DE L'ENFANT PRODIGUE

Imp. L Eudes

si grand besoin qu'il pourrait en avoir, il cède et transporte par la présente auxdites parties contractantes tout ce qu'il pourrait tirer actuellement desdits ou ce qu'il pourrait encore en tirer à l'avenir, sans que pour cela il ne puisse avoir ni réserver aucun droit, action ou prétention sur lesdits, sous aucun prétexte.

Et attendu que ledit Rembrandt van Rhyn, ayant dû être aidé, a fait il y a quelque temps une cession pour laquelle il a tout abandonné, il reconnaît en conséquence avoir reçu desdites parties contractantes, à savoir : de Titus van Rhyn la somme dé 950 florins, et de Hendrickje Stoffels la somme de 800 florins, sommes qui lui ont été remises pour être employées à son entretien et à son alimentation, et qu'il promet de restituer aussitôt que par son travail il aura gagné de l'argent; et en garantie de ces deux sommes Rembrandt van Rhyn cède, transporte et donne auxdits Titus van Rhyn et Hendrickje Stoffels ici présents et qui acceptent tous les tableaux existants et le produit de ces derniers, comme tous ceux qu'il pourrait exécuter dans leur maison, ou qui pourraient s'y trouver plus tard, afin que ceux-ci soient la propriété des susdits et servent au payement des sommes annoncées, jusqu'à entier payement, sans que lui Rembrandt van Rhyn ne puisse garder ni réserver là-dessus aucun droit, action ou prétention, et ce sous aucun prétexte.

En outre lesdites parties contractantes ont arrêté que l'un n'aura pas le droit à l'insu de l'autre, de vendre, soustraire ou aliéner quoi que ce soit de la société et que, si cela arrivait, celui qui aurait enfreint cette clause aura à payer à l'autre la somme de 50 florins, laquelle somme sera à déduire de l'argent que Rembrandt van Rhyn doit, en telle sorte que celui qui sera en défaut n'aura plus de droit qu'à autant en moins, tant que l'autre aura droit à autant en plus, et cela chaque fois que le même cas se présentera.

Les trois contractants (Titus assisté de son père) promettent pour autant que cela les concerne respectivement, de se régler promptement sur la présente et de s'y conformer sans jamais s'y soustraire, à peine de contrainte par corps ou d'aliénation des biens et de poursuites devant les tribunaux et juges compétents.

Ceci passé en toute bonne foi et à leur requête.

Fait en cette ville, en présence de Jacob Leeuw et de Frédérick Helderbergh témoins, lesquels ont, ainsi que les comparants et moi notaire, apposé leur signature au bas de la présente.

Ont signé :

Titus van Rhyn,

Hendrickje ┼ *Stoffels* (qui a mis ce signe),

Les témoins, et *N. Listingh*, notaire.

Le grand homme, après la débâcle de 1657, était donc tombé en tutelle; tous les revenus produits par la vente de ses tableaux et de ses eaux-fortes, toutes les ressources provenant de sa main infatigable appartenaient désormais à l'association formée par son fils et sa maîtresse pour l'exploitation du fonds commun.

Cette association à laquelle le grand artiste paraît s'être soumis volontairement a-t-elle apporté quelque repos à son âme tourmentée,

quelque adoucissement à ses préoccupations pécuniaires? A-t-elle jeté quelque rayon de soleil sur sa mélancolique vieillesse? Nous avons des raisons de le croire, mais aucun renseignement ne nous l'affirme. Nous ignorons le prix de ses estampes et même de ses tableaux, à cette époque. Ce qui est certain, c'est que sous l'impulsion active, ordonnée et, ajoutons-le, dévouée de Titus et d'Hendrickje, l'atelier de Rembrandt était devenu une véritable officine pour l'exploitation des estampes et de toutes œuvres d'art. Ceci est à retenir et comptera d'un grand poids dans la thèse que nous aurons ultérieurement à soutenir au sujet de son œuvre gravé.

L'association fut-elle fructueuse pour les deux principaux intéressés ? On peut le croire. Le testament d'Hendrickje Stoffels, retrouvé par MM. Bredius et Roever, en demande la continuation après sa mort et désigne pour lui succéder sa fille Cornelia, qu'elle institue en même temps héritière de tous les meubles, immeubles et créances qu'elle laissera après sa mort, « sous cette condition expresse qu'en cas de décès de cette dernière sans avoir laissé d'héritier naturel vivant, les dits biens devront revenir en totalité à Titus van Rhyn, demi-frère de ladite ». En même temps Hendrickje nomme comme tuteur de sa fille « Rembrandt van Rhyn, père de cette dernière », et elle ajoute ces phrases qui sont tout à l'honneur de ses sentiments pour le maître : « Ce à quoi elle le prie amicalement et à qui elle donne plein pouvoir de vendre ou d'aliéner tous les meubles ou immeubles, ou de placer l'argent en hypothèques, obligations ou autrement, ainsi qu'il jugera être le plus avantageux, sans qu'on puisse jamais le molester, contredire ou l'empêcher, et sans qu'on puisse exiger de lui, à la majorité de l'enfant, des comptes, preuves, reliquats ou explications d'aucune sorte... Elle testatrice désire encore que la même société, telle qu'elle a été instituée avec le nommé Titus van Rhyn, soit continuée par Rembrandt aussi longtemps qu'il le jugera convenable... Tout ceci au cas où sa fille viendrait à mourir après elle, et s'il arrivait que cette dernière vînt à mourir avant elle, la testatrice et elle sans avoir laissé d'autre rejeton, elle institue aussi comme légataire universel de tout ce qu'elle laissera après elle, Titus van Rhyn. »

« La testatrice dit encore désirer et vouloir qu'au cas ou d'une façon ou d'une autre ses biens reviendraient au dit Titus van Rhyn, le père de celui-ci en conservera les revenus pour son alimentation, pendant toute sa vie... » L'acte est du 17 août de l'année 1661. Hendrickje, atteint d'une grave maladie, avait fait ses dispositions

pour le cas d'une mort prochaine. Sans qu'on connaisse d'une façon précise l'époque de sa mort, on a tout lieu de croire qu'elle mourut entre 1662 et 1664.

Il est hors de doute que la société entre Titus et Cornelia, encore en tutelle, fut continuée. A la mort de Rembrandt, l'association n'était pas dissoute. Un autre document mis au jour nous apprend, à propos de l'inventaire réclamé par le tuteur de Titia, la fille de Titus décédé, que dans la maison mortuaire de Rembrandt « il n'y avait pas d'autres biens que ceux qui sont désignés dans le contrat de la société touchant la fille de Titus van Rhyn et la fille d'Hendrickje Stoffels, et que rien n'appartenait audit Rembrandt en dehors de ses vêtements de toile et de laine et de ses instruments de travail ».

Ces documents ne nous font malheureusement pas connaître en quelle qualité Hendrickje était entrée chez Rembrandt, du vivant de Saskia ou peu de temps après sa mort; ils ne nous indiquent pas non plus quand prit fin l'association ni à quelle époque mourut Cornelia.

D'autres documents de moindre importance ont été découverts par les mêmes érudits. L'un d'eux fait justice de la fable d'un troisième mariage de Rembrandt avec Catherin van Wyck; un autre a trait à un tableau de Rubens, *Héro et Léandre*, que Rembrandt possédait et qu'il aurait vendu 530 florins, en 1664; un autre encore, plus curieux, fait connaître que onze personnages, qui figurent dans la fameuse *Sortie des arquebusiers*, ont payé à Rembrandt l'un dans l'autre 100 florins pour leur portrait, plus ou moins, suivant la place qu'ils occupaient. Ce tableau, d'après le témoignage d'un des personnages qui y sont représentés, a dû rapporter au peintre 1,600 florins, somme minime, même à cette époque. Rembrandt avait entrepris cette œuvre colossale pour sa gloire, sans aucune préoccupation d'intérêt.

LOUIS GONSE.



L'ART D'ENLUMINER

MANUEL TECHNIQUE DU QUATORZIÈME SIÈCLE.

(PREMIER ARTICLE)



En 1873, me trouvant à Naples, chargé d'une mission scientifique, j'eus l'occasion de transcrire intégralement, à la Bibliothèque nationale de cette ville, un ancien traité sur l'enluminure, remplissant dix feuillets d'un manuscrit in-4°, sur papier, et complètement ignoré jusque-là [1]. Depuis, un inspecteur du Musée de Naples, M. Salazaro, l'a fait imprimer avec une double traduction en italien et en français [2]; mais cette publication est presque inconnue dans notre pays (la Bibliothèque nationale de Paris ne la possède même pas), et, de plus, ni la version française, ni la reproduction du texte original n'offrent une exactitude suffisante [3]. Ce

1. Ms. XII E 27 de la Bibl. de Naples.

2. *Arte della miniatura nel secolo XIV, codice della Biblioteca Nazionale di Napoli, messo a estampa per cura di Demetrio Salazaro, ispettore del Museo Nazionale*, Napoli, 1877, in-4°.

3. Je ne voudrais nullement déprécier une publication à laquelle son auteur a su donner un supplément d'intérêt en rapprochant du texte édité certains passages du *Traité de la peinture* de Cennino Cennini, portant sur des matières analogues. Mais il me sera permis de constater qu'au point de vue paléographique elle laisse quelque peu à désirer. Pour n'en citer que deux exemples, M. Salazaro traduit, dans le prologue, par *secundum Plinium* une abréviation qui signifie simplement *secundum physicam* (il était facile de s'assurer que la citation ne saurait se rapporter à Pline), et dans un des derniers chapitres, qui traite du brunissage de l'or, au lieu de *preme cum bommace* (presse avec la petite boule de coton dont se servent les brunisseurs), il lit *preme cum bonitate*.

manuel technique, d'un haut intérêt, peut donc être considéré chez nous comme encore inédit, et, en attendant que j'essaye d'en donner à mon tour une édition critique[1], il m'a semblé utile de le faire connaître en détail aux artistes et aux amateurs, car je n'ai pu en donner dans mon récent travail sur les *Manuscrits et la miniature*[2] que de très courts extraits.

Le livre est écrit en latin. Les caractères, s'ils appartenaient à un manuscrit français, pourraient se rapporter au commencement du XVe siècle ; mais tous ceux qui ont travaillé dans les dépôts d'archives de l'Italie savent que les scribes du pays étaient, à cette époque, de vingt-cinq ou trente ans en avance sur les nôtres, ou, en d'autres termes, qu'ils écrivaient dans la seconde moitié du XIVe siècle comme les nôtres ont écrit dans la première moitié du suivant. On peut donc sans témérité, à défaut d'un synchronisme qui permette d'assigner à ce traité une date plus précise, en placer la rédaction entre les années 1350 et 1400. L'auteur ne s'est fait connaître d'aucune façon, et le titre même de l'ouvrage est absent, car celui que j'emprunte au catalogue, bien que parfaitement juste, est une addition moderne. Néanmoins le texte est complet ; il a même été allongé, à la fin, de deux paragraphes ajoutés successivement, mais par la main qui avait écrit le reste. Cette conclusion est contraire à celle de M. Salazaro, qui prétend que l'ouvrage est inachevé parce que l'on ne trouve pas, à la fin, la recette pour faire du bleu d'outre-mer avec le lapis-lazuli, que l'auteur annonçait devoir donner en terminant. Mais, en y regardant de plus près, l'éditeur italien eût rencontré cette recette dans un des derniers chapitres ; ce qui prouve justement qu'il y a eu des additions postérieures. Le fait est suffisamment indiqué, du reste, par la formule finale répétée après chacune de ces dernières divisions : *Deo gratias. Amen.* L'auteur, à mesure qu'il apprenait une recette ou un procédé nouveaux, les ajoutait à son recueil, et croyait, chaque fois, que ce complément serait le dernier ; il en est arrivé autant à beaucoup d'autres.

Mais, si nous ne pouvons percer le voile qui recouvre sa personne, certains passages nous font deviner, du moins, sa nationalité et sa profession. C'était, à n'en pas douter, un Italien : la tournure de ses phrases, son orthographe, les idiotismes dont son mauvais latin est émaillé, le prouvent surabondamment. Quelques exemples permettront

1. Cette édition paraîtra probablement dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires de France.*

2. *Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.* Quantin, éditeur.

de mesurer le chemin qu'il fait suivre aux mots de la haute ou de la basse latinité pour les amener à sa latinité à lui, en les faisant passer par la langue vulgaire de sa patrie et de son temps.

Stannum.	*Stagno.*	*Stangnum.*
Porphyrium.	*Porfido.*	*Porfidum.*
Conditum.	*Candito.*	*Cannidum.*
Saccharum.	*Zuccharo.*	*Zuccharum.*
Pincellum.	*Pizello.*	*Pizellum.*
Devastare.	*Deguastar.*	*Deguastare*

De plus, en véritable enfant de l'Italie, il supprime les *h* partout. Les *x* deviennent sous sa plume des *s* doubles ou simples. Pour dire *un peu*, il ne dira point *parum*, mais *parum parum*, *modicum modicum*. Qui ne reconnaît là le *poco poco* placé à tout propos, et avec tant de volubilité par les représentants actuels de sa race [1] ?

On peut même préciser davantage et le déclarer originaire d'un pays voisin des villes de Naples et de Rome. En effet, il cite avec complaisance certains produits napolitains, comme le *giallolino*, couleur particulière dont il sera question plus loin ; or, les indigènes seuls devaient alors connaître et le nom et la chose [2]. Il se montre au courant des fruits sauvages qui mûrissaient dans la campagne romaine et du parler populaire de ses habitants [3] : évidemment il avait parcouru l'une et fréquenté les autres.

L'écrivain était en même temps un artiste, un homme du métier : il avertit dans plus d'un endroit le lecteur qu'il a personnellement vérifié l'efficacité de tel mélange, de tel procédé [4]. Les détails techniques auxquels il descend ne permettent pas, d'ailleurs, de s'y tromper.

Mais qu'a-t-il voulu faire au juste, en entreprenant cet ouvrage ? D'après les termes de son avant-propos, qui est très court, il a eu la bonne pensée de présenter, sous une forme brève et claire, certaines règles pour l'enluminure des livres, par le pinceau ou la plume ; et par le mot d'enluminure il entend, comme de raison, tout l'art de la miniature, la figure comprise, car il donne plus loin des explications sur la manière de peindre les chairs. Il s'est proposé plus spécia-

1. Voy., dans le texte, les nos 8, 24, 26, 29, 32, etc.
2. Nos 1, 10, etc.
3. Nos 1, 11.
4. Nos 1, 5, 15, 16, etc.

lement de recueillir les recettes reconnues les meilleures pour la partie du coloris, qui était la grande affaire des enlumineurs. Son manuel n'est donc au fond qu'une collection de formules comme en avaient rédigé avant lui, ainsi qu'il le rappelle, tant d'autres maîtres dont les écrits sont connus [1]. Mais il a sur ses prédécesseurs deux grands avantages : il ne traite absolument que de la peinture sur vélin, tandis que Théophile, Héraclius, Pierre de Saint-Omer et leurs émules s'occupent de presque tous les arts à la fois et, de plus, ses explications sont infiniment plus précises, plus détaillées, plus complètes que les leurs. Tout en se plaçant uniquement au point de vue du procédé, de l'exécution matérielle, il est amené malgré lui, sinon à formuler les principes de l'art de son temps, dont l'exposé eût offert dans sa bouche un si vif intérêt, du moins à donner une foule de renseignements sur des questions techniques dont la solution a souvent préoccupé les archéologues. Il faut se rappeler, en outre, que son pays était un des foyers de la miniature et que l'époque où il vivait se trouvait précisément l'âge d'or de l'École italienne. A ces divers titres, son opuscule constitue un document très important pour l'histoire de l'art.

Le plan et la forme du traité sont assez défectueux. L'auteur écrit en artiste, avec un beau désordre, et sans aucune préoccupation de la méthode ni de la littérature. Il s'en faut même qu'il tienne constamment son imprudente promesse d'être bref et clair. Il revient à différents endroits sur les mêmes points ; son œuvre est décousue, ce qui vient en partie des additions successives qu'elle a reçues. Mais ne nous plaignons pas de ces suppléments ; regrettons plutôt qu'il n'y en ait pas davantage. Beaucoup de ces formules, qui ont l'air de recettes de bonne femme, sont très instructives, et on ne les retrouve pas sans étonnement, sous des dehors plus savants, dans les manuels spéciaux du siècle dernier, dans ceux du nôtre même. On les rencontrerait, il est vrai, jusque dans ceux de l'antiquité s'ils nous avaient été conservés. Elles remplaçaient, pour les artistes contemporains, les

1. Voy. notamment Théophile, *Schedula diversarum artium*, Bibl. nat., ms. lat. 6741, éd. Hendris, Londres, 1847, in-8°, etc. ; Eraclius, *De coloribus et artibus Romanorum*, même ms., éd. Merrifield, *Original treatics on the arts of painting*, etc., Londres, 1849, 2 vol. in-8°, t. I. ; Pierre de Saint-Omer, *De coloribus faciendis*, même ms. et même recueil ; le moine Denys, éd. Didron (*Manuel d'iconographie chrétienne*), Paris, 1845, in-8° ; Archerius, *De coloribus diversis*, recueil Merrifield ; Jean le Bègue, *Experimenta de coloribus, ibid.*; enfin divers anonymes, publiés, soit dans le même recueil, soit dans Muratori (*Antiq. Ital.*, t. II. p. 346), soit à la fin du catalogue des manuscrits de l'École de médecine de Montpellier, dressé par Libri.

ressources de la chimie moderne. Aussi les recherchait-on avec empressement. Les amateurs et les hommes de l'art se les communiquaient en grande confidence; ils se transportaient de ville en ville, d'école en école, pour en surprendre le secret et le rapporter dans leur atelier. C'est ainsi qu'on voit maître Jean le Bègue, greffier de la Monnaie du roi, à Paris, visiter successivement Gênes, Milan, Bologne, consulter les anciens du métier, obtenir au poids de l'or ou transcrire à la dérobée des cahiers pleins de recettes inconnues, se livrer, en un mot, à une véritable inquisition, pour en consigner les résultats sur un registre toujours ouvert aux additions et aux perfectionnements, comme le recueil de notre anonyme [1]. C'est de la réunion de ces efforts isolés, c'est du progrès qui en est sorti qu'est née en grande partie la peinture moderne, héritière directe de la miniature.

L'*Art d'enluminer* mérite donc une étude attentive. Au lieu de me borner à en faire le résumé dans l'ordre du texte, ce qui ferait double emploi avec celui-ci et ne satisferait pas l'esprit du lecteur, je vais essayer d'en extraire tous les renseignements directs ou indirects qui s'y trouvent dispersés, tous les faits dont il nous apporte la révélation ou la confirmation, et de les présenter dans un cadre méthodique, comprenant quatre divisions : 1° la composition des couleurs; 2° leur broyement et leur délayement; 3° leur application; 4° les instruments de l'enlumineur. Ce tableau serait sans doute plus curieux et plus complet, si l'on voulait confronter les procédés recommandés dans notre manuel avec ceux qui sont indiqués dans les autres et entreprendre une étude comparée du sujet. Mais, outre que les traités analogues sont, comme je l'ai dit, beaucoup plus vagues et plus généraux, un tel travail dépasserait de beaucoup les proportions d'un article. Cette mine est, d'ailleurs, assez riche pour nous fournir à elle seule un ample choix de matériaux.

I.

COMPOSITION DES COULEURS.

L'enlumineur, comme le peintre, fabriquait lui-même la plupart de ses couleurs; aussi son atelier, rempli d'alambics, de fourneaux, de vases de toute espèce, rappelait-il moins ceux des artistes modernes que le laboratoire d'un alchimiste. Notre auteur réduit à trois les

1. V. le ms. lat. 6741 de la Bibliothèque nationale.

couleurs *mères* (le noir, le blanc, le rouge), sans essayer, d'ailleurs, de justifier cette théorie, empruntée aux physiciens de son temps; mais il porte à huit le nombre de celles qui sont nécessaires pour l'enluminure : ce sont, outre les trois précédentes, le jaune, le bleu, le violet, le rose, le vert. Il mentionne plus loin quelques autres couleurs composées, dont nous parlerons.

Presque toutes ces couleurs existaient à la fois à l'état naturel et à l'état artificiel, c'est-à-dire qu'elles étaient fournies soit par la nature, soit par l'industrie. Ainsi certain noir (*niger*) se tirait tout fait d'une terre ou d'une pierre noire; un autre se fabriquait avec des sarments de vigne carbonisés — et, dans ce cas, il fallait qu'ils provinssent d'une vigne produisant du vin — ou, à la rigueur, avec d'autres bois également carbonisés; un troisième, avec la fumée de chandelle, d'huile ou de cire (c'est notre noir de fumée); un quatrième enfin avec la liqueur de sèche recueillie dans un bassin ou dans une écuelle émaillée [1]. La manière de procéder à cette fabrication est décrite, ainsi que pour toutes les autres couleurs, avec des indications minutieuses donnant une haute idée du soin et des précautions que l'enlumineur apportait dans l'exercice de son art; le lecteur curieux de connaître ces détails techniques les trouvera dans le texte.

Le blanc (*albus*), d'après notre traité, est toujours artificiel. Il se fait, soit avec la céruse tirée du plomb, soit avec des ossements d'animaux brûlés; mais la première est la seule bonne, la seule éprouvée avec succès par l'auteur : le blanc d'os calcinés est trop pâteux (*pastosum*). Le blanc de céruse se trouve partout; aussi le maître se dispense-t-il d'en donner la recette [2].

Le rouge (*rubeus*) était fourni naturellement par une terre maigre ou sablonneuse, appelée à Naples *macra* : c'est notre ocre rouge. Cette terre rouge servait en Italie à marquer la porte de ceux qu'on voulait outrager. Charles-Quint fut obligé de sévir, en 1549, contre ce genre d'insulte, et Philippe II prononça même la peine de mort contre les abus de la *macriata*. Le bol d'Arménie (*bolus armenicus*) ou terre arménienne, nom qui s'est étendu peu à peu à diverses argiles de nos contrées, doit être rangé dans cette catégorie; il produit par la calcination une couleur rouge que les anciens employaient déjà, que nos fabricants de couleurs emploient encore : toutefois notre traité ne le mentionne expressément qu'en analysant une composition

1. Nos 1, 4.
2. Nos 1, 5.

destinée à fixer l'or sur le parchemin. On fabriquait d'autre rouge avec le cinabre et le *minium*, appelé aussi *stoppium* ou *stupium*. Ce dernier mot, très peu répandu, est, en effet, cité par Dieffenbach comme désignant, dans la basse latinité, une variété de rouge [1]. Le cinabre (*cinobrium* ou *cinabrium*), composé de soufre et de vif-argent, est le vermillon. Le minium, substance tirée du plomb, qui a donné son nom à la miniature, sans doute parce qu'elle formait à elle seule toute la décoration des plus anciens manuscrits, est un rouge un peu plus clair, se rapprochant davantage de la nuance orangée. Ces deux couleurs étaient également très communes [2].

Le jaune, désigné par le nom de *glaucus*, nom à la signification changeante comme la nuance de la mer ou celle des yeux de Minerve, auxquelles il s'applique de préférence, était emprunté à une terre particulière (*terra glauca*), identique sans doute à l'ocre jaune, ou au minéral appelé orpiment (*auripigmentum*), qui est un trisulfure d'arsenic, ou à l'or fin, ou au safran (*crocum*). Mais le jaune d'orpiment n'était pas avantageux pour la peinture sur vélin, car il avait l'inconvénient de ramener, par son odeur forte, à leur teinte métallique la céruse, le minium et le vert d'airain combinés avec d'autres couleurs [3]. Le safran se mêlait souvent à la céruse pour faire un jaune plus clair. Il y avait, en outre, quatre jaunes artificiels. Le premier se fabriquait avec la racine du curcuma (*curcumus*), plante très riche en couleur, appelée aussi souchet ou safran des Indes, et produisant une teinte orangée; elle sert encore aujourd'hui à la composition des jaunes. Le second se faisait en mélangeant de la céruse au suc d'une plante appelée ici *herba rocchia*, *herba tinctorum* ou *follonum*, et qui, sans doute, n'est autre chose que la garance (*rubia tinctorum*) [4]. Le troisième était l'or mussif (*aurum musicum*, pour *musivum*), bisulfure d'étain, auquel on mélangeait du soufre, du mercure, des acides, du sel commun et du sel ammoniaque (*sal armoniacum*). Sa fabrication offrait un phénomène singulier : elle produisait, comme certaines opérations alchimiques, des étincelles d'or ou une matière dorée, que l'on recueillait avec soin. Au reste, ce jaune particulier devait avoir à peu près

1. Au mot *Stoppeus*. Ital. *Stoppio*.

2. Nos 1, 6, 14.

3. L'*auripigmentum*, quoique naturel, subissait néanmoins des préparations. Cf. Muratori, *Antiq. ital.*, II, 383.

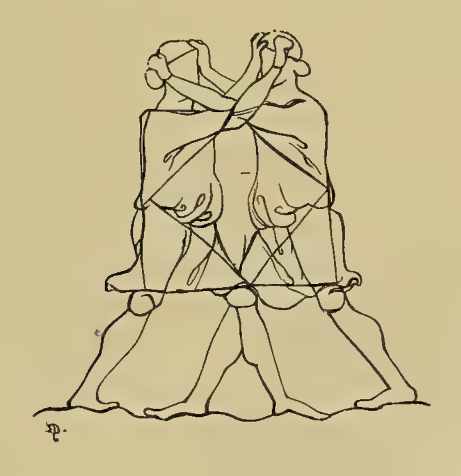
4. Le terme d'*herbe à foulon* s'est conservé chez nous; mais il s'applique, je crois, à une autre plante.

la nuance de l'or rouge ; car notre auteur lui donne indifféremment le nom d'or mussif et celui de purpurine (*purpurina*), diminutif encore usité en Italie (*porporina*), indiquant une sorte de dégradation de la pourpre, laquelle allait, sur l'échelle chromatique, du rouge clair au violet foncé. Enfin le quatrième jaune artificiel était une spécialité napolitaine appelée *giallolino* (*giallulinum*), diminutif de l'italien *giallo*, *gialno*, jaune. Celui-ci était d'un ton très pâle, analogue à ce que nous appelons encore le jaune de Naples. Quelques chimistes, entre autres Fougeroux de Bondaroy, l'ont même identifié à ce dernier [1]. La composition du *giallolino* a longtemps passé pour un secret local. Les uns y faisaient entrer la lave du Vésuve, les autres l'antimoine, la litharge, l'ammoniaque. D'après notre traité, sa base aurait été simplement le verre, ou peut-être une variété de la guède, plante bien connue des teinturiers, qui portait le même nom (*vitrum*) [2]. Le *giallolino* s'alliait très bien au vert et lui communiquait des tons brillants [3].

(*La suite prochainement.*)

A. LECOY DE LA MARCHE.

1. Voy. l'*Encyclopédie Roret*, *Manuel du fabricant de couleurs*, I, 312. M. Salazaro, dans son édition de notre traité, adopte la même opinion (p. 5).
2. Cependant la guède ordinaire ou pastel produit plutôt du bleu.
3. Nos 1, 7, 8, 11.



LES BEAUX-ARTS

A

L'EXPOSITION UNIVERSELLE D'ANVERS.



chaque Exposition universelle ou locale, c'est toujours la même constatation : du haut en bas, une déroute des esprits; la méconnaissance des principes essentiels de l'art; une uniformisation croissante des manières de peindre et de sentir; la vérité de convention et d'atelier, ou d'autre part, l'étroite et offensante vérité photographique substituée à la vérité qui, par la synthèse et la simplification, arrive à la grandeur et au caractère; puis encore la prédominance des questions d'argent et d'honneur sur les préoccupations plus élevées et, parallèlement, l'oblitération graduelle des consciences embourgeoisées dans la poursuite des succès lucratifs; enfin l'effroyable développement de cette basse fabrication faite pour la foule par des artisans quelconques et qui submerge les rares efforts isolés des véritables artistes.

On est effrayé de la pauvreté d'invention qu'à défaut de création, au sens radical du mot, décèle l'ensemble de ce colossal labeur. C'est que la subtilité la plus déliée de la manœuvre et l'ingéniosité la plus grande de la composition ne valent pas l'émotion et la chaleur d'humanité d'une image, même grossièrement travaillée, mais communiquant à l'esprit la sensation de la vie d'une époque et aidant à conjecturer un état physiologique et mental particulier. Dans la section des beaux-arts de l'Exposition d'Anvers comme dans les sections industrielles, la confusion des styles, des écoles et des tendances ne



Photo-aquatinte Boussod Valadon & Cie

TAPIS PERSAN

(Collection A. Goupil)

Imp. A. Clement, Paris

fait, en réalité, que correspondre à la multiplicité des manifestations de l'art archaïque et classique. Aussi telle critique nouvelle qui, dans l'étude de la transcription artiste, tient surtout compte de ces trois facteurs essentiels : — la modernité du sentiment et de l'expression, la qualité et la perception des atmosphères lumineuses, la conformité de l'œuvre au tempérament de l'artiste, — aurait-elle des loisirs devant l'insuffisance et la sénilité de toute cette production mnémotechnique, si çà et là ne se révélait un symptôme d'affranchissement, une volonté d'appliquer aux êtres et aux choses l'optique d'un homme de ce temps, cette sensibilité d'œil, de main et d'esprit qui met dans le morceau d'art le contre-coup direct de l'expression et comme la surprise de découvrir après tant d'autres un coin de la nature.

Tout d'abord, il faut y insister, on est frappé d'un fait : la similitude des écoles d'art les plus antithétiques par le génie de la race, les coutumes de la vie nationale, l'existence ou le défaut d'une tradition.

La Suède, la Norvège, la Suisse, à part quelques exceptions et malgré une application fort honorable, mais dirigée en un sens contraire à leurs aptitudes naturelles, ne sont pas encore parvenues à se localiser dans un sentiment d'art propre, immédiat, typique, inspiré du climat, des milieux sociaux, de l'espèce d'humanité particularisée que la latitude et les mœurs font à une agglomération d'hommes parmi la grande humanité collective. Entraînées dans l'orbe des peuples plus familiarisés avec la notion et le maniement des arts, elles alimentent leur vitalité spirituelle par des emprunts à la Belgique, à l'Allemagne, à la France principalement.

Parmi les cadets de la famille artiste, la Norvège a très vite témoigné d'une extrême facilité d'assimilation. Ductile, perceptive, tenace à la peine, en vrai fille du Septentrion, elle s'est approprié adroitement les procédés et aussi les routines des vieilles écoles du continent. On sent qu'elle a beaucoup vu, beaucoup retenu, beaucoup fréquenté les musées, et fréquenté plus encore les ateliers dans les grandes villes d'art. Tantôt, comme dans les portraits de Mlle A. Norregard, c'est une convention serrée et froide, nullement à dédaigner d'ailleurs, qui rappelle l'estampage du dessin à travers le coloris, la vie réservée et grêle des arrière-disciples d'Ingres. Tantôt, comme dans les délicates symphonies aériennes de M. Otto Sinding et les atmosphères enveloppées de MM. Fritz Thaulow et Kroyer, c'est l'unification systématique des colorations au profit d'une tonalité dominante et un certain alanguissement voulu des énergies de fac-

ture. Tantôt encore, comme dans l'exquise *Paysanne norvégienne* de M. Werens Kiold, ou comme chez MM. Krohg, Kolsto, Soot, Wentzel, c'est l'apprentissage d'une optique déliée, s'exerçant à saisir le ton juste dans la lumière. Il est vrai qu'avec MM. Normann, Skramstad, Wergéland et d'autres, le transparent et le papier peint des anciennes Écoles de Munich et de Dusseldorf l'emportent. Presque tous les peintres de figure, d'ailleurs, MM. Kroyer, Kolsto et Krohg, et ces peintres de la nature forestière ou maritime, Munthe, Jude, Heyerdahl, Nielsen, Normann, Smith-Hald, ont le bon sens de peindre la nature qu'ils voient à travers la fenêtre de leurs ateliers.

On doit regretter que la Suède et la Suisse n'aient pas eu au même degré la coquetterie de leur savoir-faire : l'une et l'autre se sont contentées de faire acte de présence. C'est peu pour la Suède que les *Pêcheurs* de M. Oscar Bjorck. Il y a bien encore une dizaine d'autres peintres; mais rien n'est moins renseignant sur l'habitant et le pays que cet ensemble médiocre, sans trait distinctif et sans saveur locale, qui nous révèle seulement une mécanique de la main rompue à des habitudes vicieuses de peindre. Quant à la Suisse, ce n'est point encore d'elle qu'il faut espérer des suggestions nouvelles dans la pratique et le sentiment d'un art dont elle demande depuis longtemps le secret à la France. Elle se contente d'appliquer avec fruit, comme on dit en langue de pédagogue, mais sans génie personnel, la notion d'une certaine forme académique, surprise dans la fréquentation des ateliers parisiens.

La loi de formation des arts s'assimile aux conditions par lesquelles l'humanité elle-même est obligée de passer avant de franchir le cercle de ses évolutions successives. Un peuple ne s'improvise pas à la possession et à l'exercice de la faculté de sentir et d'exprimer en la recueillant toute formée des mains d'un autre peuple. Il pourra sans doute paraître faire œuvre d'art dans son effort d'appropriation d'une langue étrangère à la notation de ses idées et de ses attitudes; mais celle-ci sera purement contingente, extérieure, détachée du fond même du tempérament et de l'intime manifestation de la race. L'art étant en somme l'émanation la plus profonde de l'individu et tenant aux fibres les plus secrètes de l'individualité nationale, un pays qui aspire à faire souche artistique est tenu de recommencer sur soi-même l'immense incertitude et le labeur gradué par lesquels des aînés sont parvenus à personnaliser leur idéal. Il faut qu'il connaisse le tourment des lentes élaborations pour arriver à conquérir les formes qui incarnent son âme et ses aspirations.



PRIÈRE DU MATIN DANS UN ORPHELINAT EN HOLLANDE, PAR M. WALTHER FIRLE.

(Dessin de l'artiste d'après un fragment de son tableau.)

Peut-être est-ce une chimère, mais nous nous imaginons que l'art novateur et affranchi, après l'art de redites et de tâtonnements où cette fin de siècle s'éternise et languit, nous viendra d'une humanité moins raffinée que la nôtre et, s'il se peut, dotée encore des inappréciables avantages d'une barbarie relative. L'esprit et la science nous tuent, l'un et l'autre mortels ennemis de l'élément d'inconscience et de libre instinct qui, pour une si large part, fait la condition des arts vraiment originaux. Or, ce n'est pas plus du côté de la Russie que de la Norvège, de la Suède, de l'Autriche et de la Hongrie que se pressent, dans l'universel état de savant raffinement des esprits, l'âme d'apôtre, simple, recueillie, gothique, de qui émanera la parole nouvelle. Cette monstrueuse Russie, torve, repliée, violente à la fois et glacée, d'une si prodigieuse acuité intellectuelle, est en proie aux peintres adroits. On n'imagine pas une plus triste perversion du sens de la couleur que cette pyrotechnie de M. J. Klever, l'*Illumination du Kremlin*, un feu d'artifice tiré dans une bouteille d'encre par un Ruggieri de la palette. Et cette orgie d'un enlumineur en démence a pour reflet et pour pendant l'énorme machine de M. Constantin Makoffski, une médaille d'honneur, s'il vous plaît : le *Festin de noces*, espèces de noces de Cana à la russe dans un bol de punch flambant, qui semble, en effet, prolonger le pétardement des fusées allumées par le peintre féroce de l'*Illumination*. Toute une foule se démène là, grimaçante, débraillée, les yeux vacillants et lourds, dans le rutilement des satins et des brocarts constellés de pierreries, autour d'une table chargée de vaisselles; et les rires, les attitudes, cette gaîté débridée d'un festoiement battant son plein sont tournés vers la fiancée qui, à l'autre bout, entre, pudique, coiffée d'une sorte d'étincelante tiare, dans la magnificence de ses parures. Au milieu du hourvari discors des colorations et des formes, cette dernière figure garde un charme d'effacement et de silence. Visiblement, d'ailleurs, l'auteur est rompu à toutes les ficelles de la composition et de la mise en scène : c'est un arrangeur expert à raccorder des motifs connus dans des combinaisons de personnages et des ordonnances d'accessoires mieux faits pour l'estampe que pour le tableau. Nul sentiment des valeurs du ton, et pas davantage la notion des sacrifices indispensables à l'effet d'ensemble; mais de la couleur à pleins tubes, de la couleur pour la couleur, noyant tout le carnaval de clinquant et d'oripeaux.

La médaille d'honneur de M. Makoffski s'apparie naturellement à celle qui a été attribuée à M. Brozik, pour sa *Condamnation de Jean Huss par le concile de Constance*. C'est au fond, malgré les divergences

et la supériorité du talent, la même éloquence pour la foule, toute d'apparat et d'extériorité, adroite, facile, théâtrale, pleine de recettes et de remembrances.

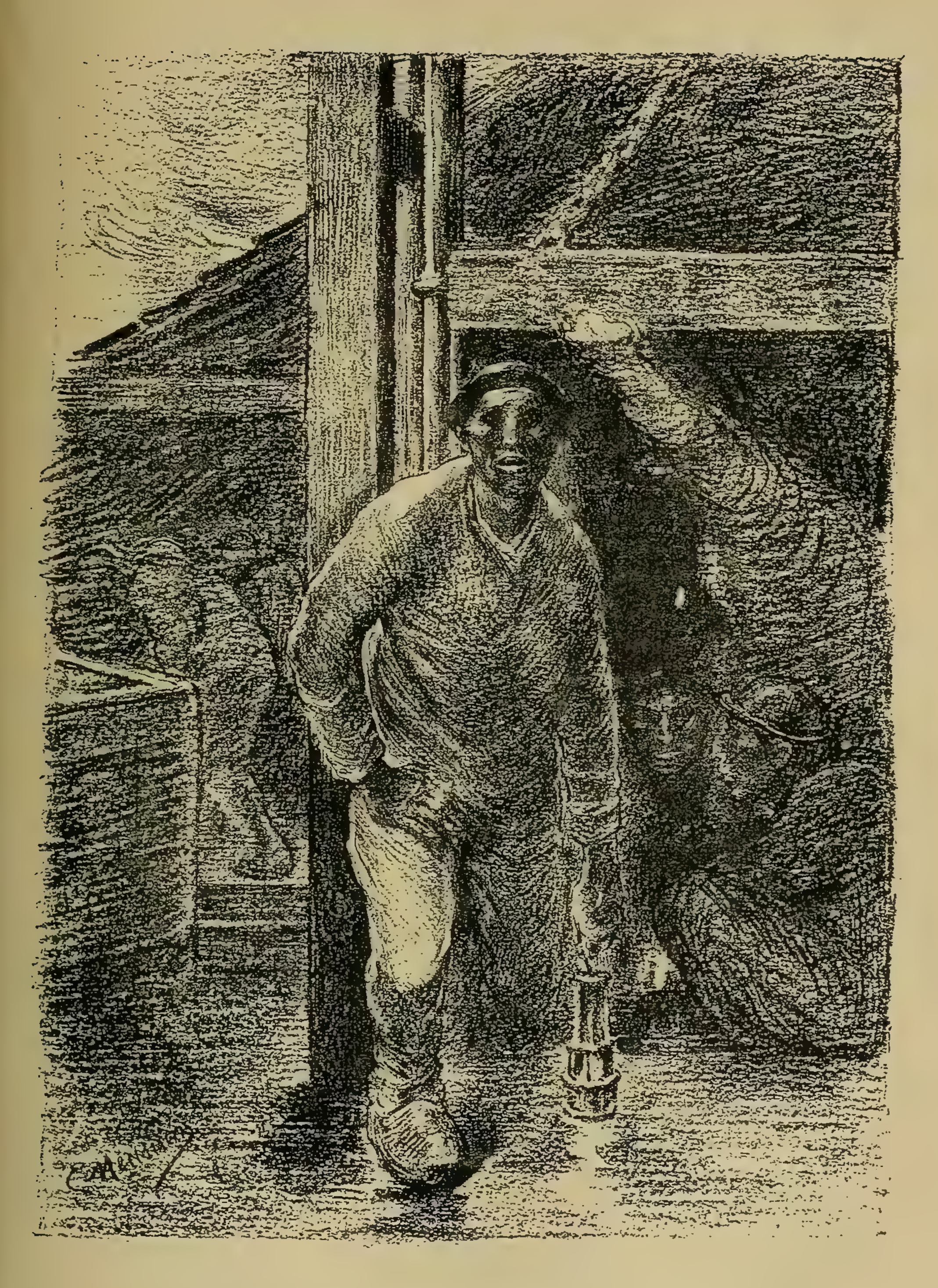
M. Brosik, dans ses défauts et ses qualités, participe, du reste, des caractéristiques de l'ensemble de l'École autrichienne : absence de spontanéité et d'ingénuité, idéal hiératique, imitation des tons du vieux tableau, abus des patines fuligineuses ou mordorées, ressources abondantes de la composition, correction facile et distinction un peu banale du dessin, métier très remarquable, indifférence systématique pour la nature. Hans Canon ayant à peindre un modèle charmant et l'affublant d'une défroque moyen âge, robe de velours noir à crevés, plaques d'orfèvreries à la poitrine et à la ceinture, toque à plumes sur la tête, donne bien le diapason de cette esthétique sans sincérité et déformant de parti pris le réel par un sentiment mal entendu du pittoresque. Personne ne contestera l'autorité de M. Henri von Angéli; la forme de ses portraits est serrée, voulue, précise avec méthode; mais le souffle intérieur, la palpitation de la chair, le frisson de l'être ne s'émanent pas de ce grand labeur perdu pour l'art tel que nous le comprenons. De la fine personne qui, chez l'archiduchesse Marie-Thérèse, parle et se révèle dans la beauté des mains, la sérénité des yeux aux lumières profondes, et de cette autre princesse Kinsky-Auersperg, il ne sait que tirer des accords vagues, d'une vibration tout de suite assoupie. De même l'*André Hofer* de M. Frans von Defregger, une scène conçue avec clarté, mais noyée dans l'éternelle sauce rousse, n'arrive pas à dégager l'émotion de la nature. Et le sens de la vie va se raréfiant encore dans l'*Entrée des cuirassiers de Dampierre au château impérial de Vienne*, par M. Sigismond Lallemant; la *Chasse à courre* de M. J. von Baas; la *Sieste à la cour des Médicis* de M. Hans Makart et les *Arabes* de M. Muller. Trois peintres, trois paysagistes demeurent à part dans toute cette production de chambre close : ce sont MM. Von Thoren, Ribarz et Jettel, artistes de plein air et de plein champ, capables, s'ils étaient écoutés, de faire couler le sang et le jour dans cet art anémique et mal portant, borné au nord par le mur de l'atelier.

L'Allemagne, on s'en aperçoit, a passé par là avec son dogmatisme et sa théorie d'un beau condensé selon le procédé du professeur Liebig; non pas l'Allemagne de Menzel qui, d'ailleurs, n'apparaît pas ici, mais celle de Gebhardt, de Gabriel Max et autres graves mandarins attardés dans des pratiques surannées, rabâchant les archaïsmes poncifs et les lieux communs, délibérément détachés des réalités ambiantes, de

l'actualité et de la vie. Du talent, du métier, de l'acquit, ils en ont sans doute, et peut-être trop pour s'arrêter à l'impression naïve et vive; toutes les vertus de la manipulation ils les possèdent à un degré supérieur; méthodiques, réguliers, patients, rompus à la discipline prussienne de leur profession, en revanche ils ne sont point troublés par le mal des solutions nouvelles. Les maîtres du passé, Rembrandt surtout, sont pour eux comme un mécanisme qu'ils décomposent à plaisir. Quand M. Franz von Lembach portraiture son ami le professeur Dollinger ou son autre ami le professeur von Lipphart, il ne les peint pas tels qu'il les voit, mais à travers une réverbération de la fournaise de Haarlem, recuits et dorés de tons roux.

Exposition estimable et nombreuse du reste. — M. Oswald Achenbach : un grand paysage urbain du *Pausilippe,* ingénieusement anecdotisé, à compartiments multiples comme un cabinet italien, avec des fleurs, des verdures, des maisons, la mer, le volcan, des percées sur des ménages, du monde sur les terrasses, des matelas aux fenêtres, un bout de rue où des gens vont à la file le long des murs, inépuisable et facile invention bourgeoise qui amuse la foule. — M. Andreas Achenbach : une marine fouettée, aux écumes laineuses, une tempête dans un bol de tisane. — M. Carl Becker : un *Othello* fulgurant dans des pyrotechnies de soies et de paillons. — M. Ludwig Bokelman : une modernité, *Monte-Carlo,* où cent figures au moins déroulent à nos yeux toute la psychologie du joueur, dans un style de daguerréotype retouché au pinceau ; puis encore une *Arrestation,* petit roman à plusieurs chapitres, énigmatique et sentimental. — M. Josef Brandt : un cabrement de chevaux (*Position difficile*), avec les coups de lumière zinguants et le découpage à l'emporte-pièce de M. Chelmonsky ; mais du mouvement, du feu, un jet hardi. — M. Von Gebhardt : une *Résurrection de la fille de Jaïre,* sentiment austère, attristé d'un procédé de peinture morne. — M. Loefftz : une *Pietà* fabriquée d'après les poncifs habituels. — Le professeur Gabriel Max : l'*Extatique Catherine Emmerich,* une pauvre face exsangue dans la pâleur des draps, les yeux vagues plutôt qu'hallucinés, une jolie main suspendue dans le vide. — Nous pourrions également citer les toiles de MM. Thedy, Sinkel, Defregger, Baisch, Lauenstein, Holmberg, Hagen, Schultze, Piltz, Œder, Œhmichen, Lampheimer, Jordan, Volkhart.

Ce qui manque presque généralement à toute cette fabrication stylée et propre, c'est un peu de ce sentiment d'art, de cette notation lumineuse et de cette modernité de l'écriture que nous trouvons à un si haut degré dans le grand tableau de M. Von Uhde : *Laissez venir à*



LA REMONTE DANS UN CHARBONNAGE, PAR M. C. MEUNIER.

(Dessin de l'artiste.)

moi les petits enfants. La section allemande, je le dis bien haut, ne compte pas, avec l'Orphelinat en Hollande, de M. Walther Firle, de plus sérieux et de plus intéressant effort. Et la commission de placement a si bien compris le séditieux d'une pareille œuvre, que M. Von Uhde et les rares peintres de la vie expressive et des ambiances claires, comme MM. Liebermann et Hoecker, ont été unanimement relégués aux frises.

Vainement chercherait-on trace de quelque aspiration semblable chez les peintres à qui incombe le difficile honneur de maintenir le renom de l'Espagne. Leur sens de la couleur, dévoyé, tourné à une cuisine de tons brûlés, avec un goût du scintillant et du pailleté, s'oblitère en des ragoûts faisandés et des coulis épais. Mais peut-être serait-il de mauvais goût de risquer un jugement synoptique d'après des manifestations fortuites et désordonnées. L'Angleterre non plus d'ailleurs n'apparaît pas à son rang avec la maigre ration à laquelle elle nous convie. Millais, que la faveur du continent a particulièrement distingué, laisse un vide dont la section se ressent et MM. Leighton, Alma-Tadema, Herkomer, Prinsep, Mooris et Watts ne se sont pas montrés, cette fois du moins, de taille à le combler. Mlle C. Montalba elle-même, qui nous a accoutumés aux trouvailles, s'uniformise et s'assoupit dans les monochromies citrines de son *Saint-Marc*. Seul, ou à peu près seul, M. Orchardson, grave jusque dans l'aimable afféterie de son art, expose des œuvres entièrement dignes de sa réputation. La *Tasse de thé* et *The quen of swords* sont deux toiles d'une vie et d'un coloris discrets, où les figures se meuvent comme avec des gestes de somnambules. Cela vous touche non comme une réalité, mais comme une illusion, l'accord lointain d'une musique entendue en rêve, une approximation indécise de la nature qui caractérise bien le spiritualisme britannique. Mais qui donc oserait parler de nature à propos d'artistes dont la visée permanente va à l'encontre de ses enseignements et s'observe pour en atténuer toujours la répercussion?

Il faut se tourner vers la France, la Belgique et la Hollande si l'on veut reprendre pied sur la terre ferme de l'art, dans les certitudes d'une transcription logique, lucide, franchement naturiste. La France et la Belgique surtout monopolisent, dans la théorie et la pratique, le don de résurrectionner la tradition : la première en l'accroissant de l'afflux de son nerveux et indépendant génie; la seconde en y appliquant les énergies rajeunies de son exceptionnelle faculté de peindre. On pourrait dire, en généralisant, que si, par la sagacité et les ressources de la conception, l'affine-

ment dans la grâce et la force, la priorité et la hardiesse des initiatives et aussi l'inquiétude passionnée des expérimentations nouvelles, les artistes français sont les premiers du monde, les peintres belges, dans le domaine de l'exécution, n'ont pas démérité du renom glorieux de leurs ancêtres et appliquent toujours aux élaborations du morceau les ressources d'un incomparable métier. Alfred et Joseph Stevens, Henri de Braekeleer, Jan Stobbaerts sont des organismes étonnamment sensibles, créés exprès pour les sensualités de la peinture et dont on trouverait difficilement ailleurs les équivalents. L'artiste, ici, ne sépare pas de la couleur, l'idée, la forme, le concept ; il entrevoit son œuvre à travers la chaleur et la densité d'une atmosphère en mouvement. Toute cette forte théorie des Agneessens, Artan, Baron, Meunier, Mellery, Alf. Verwée, Courtens, Verhaeren, Verheyden, n'a rien de la virtuosité banale des coloristes par application et par routine, mais dénote la plénitude de l'instinct du peintre, l'aptitude à penser et à s'exprimer par le ton, comme en une langue qui leur serait naturelle.

La France, elle, plane dans une admirable évolution intellectuelle, s'ouvrant à grands coups d'ailes des percées vers un art toujours plus intuitif et plus élevé, avec une tendance peut-être excessive à quintessencier le côté abstrait de la recherche au détriment de la réalisation immédiate. Si incomplètement représentée qu'elle soit à Anvers, avec un empiétement concerté de l'élément académique sur les aspirations foncièrement françaises de la jeune École, elle laisse l'impression d'une discipline martiale, d'une rare tenue d'ensemble et d'une civilisation d'art inégalée. Je ne crois pas nécessaire de m'arrêter aux peintures de MM. Meissonier, Bouguereau, Cabanel, Bonnat, Morot, Henner, Georges-Bertrand, Glaize, Gros, Schommer, Commerre : parmi ces onze artistes il n'y a pas moins de sept médailles d'honneur et rappels de médaille d'honneur, signe de notoriété et d'acceptation indiscutées. Leur art d'ailleurs s'est suffisamment spécialisé pour rendre oiseuses les dissertations qui, après tout, ne pourraient être que la paraphrase de ce qu'ont dit ici de pénétrants critiques. Puis, à quoi bon le cacher? Notre dilection va plutôt à ces expressions d'un art plus délié et plus humain ou plus humanisé : aux *Foins* et au *Portrait du grand-père*, de ce mort vivant, Bastien-Lepage ; à la *Brodeuse* et au *Portrait de Mme L.*, de M. Fantin-Latour ; à la *Communion à l'église de la Trinité*, de M. Gervex ; au *Ludus pro patria*, de M. Puvis de Chavannes ; au *Goûter* de M. Roll ; aux nostalgiques et morbides évocations de femmes et d'enfants, de

M. Besnard ; aux études physionomiques, si accusées et si personnalisées, de M. Gaillard; puis, çà et là, à de généreux accents de nature signés Barrau, Yon, Pelouze, Desbrosses, Guillemet, et encore aux illusionnantes, tranquilles et inexprimablement voilées symphonies de M. Cazin.

La Hollande éveille d'autres sympathies. Son champ, rétréci comme à plaisir pour permettre le creusement plus à fond, rappelle ces petites cultures morcelées des polders, labourées et bêchées tenacement, avec une haie et le brouillard pour horizon. Si la subtilité est médiocre, la pondération de la santé, l'assiette solide de l'esprit et le fond de bon sens de cet art ami du peuple, de l'observation sincère et de la transcription posée, n'en demeurent pas moins hautement estimables. M. Israëls, le patriarche de l'École, est présent avec le grand style d'une dolente et décrépite silhouette de vieille accroupie dans l'âtre. L'influence de sa manière semble s'émaner à travers les salles dans l'écho affaibli des Kever, Blommers, Melis, Van Rappart et Vos, tous peintres de pauvre monde comme lui, mais avec moins d'apitoiement et de mélancolie. Les élégances latines du port de tête et de l'attitude, la pose d'atelier, le geste théâtral ne sont pas connus de ces artistes simples, habitués aux fréquentations de marins, d'ouvriers, de portefaix du port. Donc, pas de scènes mondaines, mais des tableaux de la rue et de la mer — avec MM. Van der Maarel, Mesdag, Blommers, Storm de Gravesande; des échappées sur la vie domestique — avec MM. Bisschop, Henkes, Walkenburg, Verveer; des études de types locaux — avec MM. Artz et Zilcken; des coins de la campagne hollandaise — avec MM. J. Maris, A. Mauve, Ed. Van der Meer. La *Vue de ville* de M. J. Maris, en ses tonalités d'humidité pourrie tient le milieu entre la virtuosité et l'impressionnisme; et MM. Zilcken, Van der Maarel, Breitner surtout, un Hoffmann à la manière noire, singularisé tout à la fois par le procédé et le sentiment, participent de ces libertés larges de la facture et de l'interprétation. On regrettera chez M. Mesdag, ce vrai peintre des mers du Nord, une tendance à se vulgariser en même temps qu'on constatera une déperdition de ses énergies natives. MM. Pierre et David Oyens, de leur côté, mériteraient le reproche d'attarder leur bonhomie et leur crânerie d'exécution dans des fabrications vraiment par trop grosses. Pris en masse, les peintres hollandais ont une physionomie commune, une ressemblance de famille dans cette gravitation générale autour d'un même idéal cordial, point compliqué, nourri du grand air et des sèves de leur contrée.

Au fond, un art de pays ne devrait servir qu'à localiser dans une formule concrète et définie, par le moyen d'une certaine modalité de la couleur et de la forme, l'état des corps et des esprits, l'intime et profonde circulation des forces vitales, les particularités de la race et des milieux. Tout de suite, on pénètre dans la connaissance de la Hollande, de la France, de la Belgique. Avec l'Italie, au contraire, on est moins bien et moins vite renseigné. Il y a bien, à la surface de cette cuvée d'art, faite avec les vendanges de son génie, comme le bouillonnement d'une gaîté et d'une alacrité naturelles, le rire du soleil et de la vigne, et aussi l'enjouement et le délié d'une grâce à part. Mais l'aduste et passionnelle Italie se résoud-elle vraiment en ces folles, badines et amoureuses conceptions de la vie, et l'universelle émulation à la facétie et à la joie qui se voit chez ses peintres ne serait-elle pas comme un courant d'atelier, le pli accepté d'une habitude chez un peuple à l'existence heureuse et facile? Les quelques artistes sévères qui, avec une entente supérieure des conditions de l'art et un maniement plus grave de la forme et du ton, tranchent sur tout ce placage de peinture aigre, voyante, bariolée en paraissent d'autant plus remarquables. — Je les cite au hasard : MM. Ciardi et son grand paysage de *Messidor*, une étendue de champs de blé et de prés crépitant dans la chaleur dorée de l'air; Seganti et ses deux pastorales d'un dessin simplifié et large, dans des modulations de lumière tranquille; Bazzaro, le peintre d'une Venise caravagesque, aux noires eaux coulant dans la pénombre des façades lépreuses, une note brutale et savoureuse; Gignous et son *Automne;* Pittara et ses *Vaches;* Passini et son orientalisme de demi-teinte; Bianchi, qui, dans ses coups de brosse, garde un peu de la fantaisie heurtée de l'aquarelliste.

Le même esprit détaché qui caractérise la généralité des peintres de l'Italie se remarque aussi dans l'encombrante et souvent vaine production de ses sculpteurs. On n'imagine pas une dextérité manuelle plus consommée à façonner le marbre ni un plus complet abaissement de l'idéal statuaire. Le sujet de pendule, depuis le troubadour jusqu'à la bergère amoureuse, pullule à la douzaine chez ces praticiens dont le talent ne consiste plus qu'à orfévrir et guillocher le carrare et les métaux. Un juste, du moins, au milieu de toute cette perdition, applique avec austérité et grandeur, en la modernisant, la noble tradition humaine des maîtres. Maître, M. d'Orsi l'est à son tour indéniablement, après cette symbolique et puissante évocation du prolétariat éternel, *Ton prochain*, le bœuf à face humaine

prostré sur l'aire, dans l'attitude sacrifiée d'un Christ du travail étendu à même la Terre, cette croix des hommes de la glèbe. La construction à grands plans de la figure, l'intensité douloureuse de l'expression, l'unité et la solidité concentrée de l'œuvre, une certaine simplicité à la Millet donnent au bloc une signification d'art qu'on chercherait inutilement dans toute l'Exposition. Il serait cruel pour M. Gemito de comparer à cette pratique hautaine les trois bustes boursouflés qui, chez cet artiste délicat et spirituel, révèlent la disproportion entre la visée et le résultat. Mais, par contre, son *Meissonier* et son *Vendeur d'eau*, deux statuettes ciselées avec un goût exquis, ont la grâce et les nerveuses séductions des petits bronzes florentins.

L'Italie donnant, en M. d'Orsi, l'exemple d'un retour direct au naturalisme, quand ailleurs la sculpture en est encore à la lettre du classicisme grec ou latin, voilà de quoi faire réfléchir MM. Ockelman, Thornycrofft, Leenhoff, Hembabeg. A part les bustes de M. Tilzner, d'une facture expressive, il ne semble pas, du reste, que le choix des œuvres exposées par les autres nations soit de nature à s'ajouter dignement aux manifestations de la haute culture artistique qui se révèle dans les envois de la France et de la Belgique. MM. Barrias, Albert-Lefeuvre, Falguière, Fremiet, M. Carlier surtout avec son groupe si vraiment sculptural de la *Fraternité*, MM. Chaplin et Roty qui tous deux ont ressuscité le beau temps de la médaille, suffiraient, en l'absence de MM. Rodin, Dalou et Dubois, à mettre en lumière les qualités intensives de l'École : la grâce, la distinction, la vibration de la forme et la science du morceau. Cependant, la poussée qui s'est faite du côté de la Belgique et a porté au premier rang des talents de la valeur de MM. de Vigne, Vinçotte, Dillens, Mignon et Lambeaux, ne laisse plus tout à fait sans rivaux ces artistes éclatants. Le *Dompteur de chevaux* de M. Vinçotte, avec le jeu hardi et contrasté de la silhouette humaine et des quadrupèdes cabrés, l'audacieuse figure d'éphèbe que M. Lambeaux a modelé pour une fontaine à Anvers, ouvrent pour les Belges, dans le sens d'une sculpture pittoresque, vivante, décorative, une évolution en accord avec le tempérament de la race.

Il faudrait, pour compléter ce travail, un aperçu des mérites respectifs des pays exposants dans ces arts corollaires, la gravure et l'aquarelle. Mais, après l'extension donnée à cette place à l'examen des caractéristiques de la peinture, cette étude n'aurait d'autre avantage que d'attirer l'attention sur des personnalités isolées et devien-

drait oiseuse pour établir les traits distinctifs des Écoles prises dans leur généralité. Ici, d'ailleurs, dans la transcription graphique, la supériorité de la France, appuyée sur les œuvres de MM. Gaillard, Waltner, Boilvin, Flameng, Chauvel, Henri Guérard, Lalauze, Le Rat, Laguillermie, Lalanne, apparaît incontestée. C'est faire un bel éloge des graveurs belges, MM. Biot et Meunier, que de dire qu'ils ne sont pas diminués par la comparaison. Quant à M. W. Unger, le plus souple des assimilateurs, ingénieux, de scrupule modéré, il caractérise bien l'ondoyante aptitude des artistes de son pays à réfléter la tradition des grands peintres du passé.

La France n'a pas d'aquarelles à Anvers ; elle a laissé à l'Autriche et à la Belgique le privilège de s'y disputer la palme. Une médaille d'honneur a récompensé M. Passini de son application méthodique et précise dans les *Vendeurs de citrouilles à Venise*. Je ne serai pas le seul à trouver qu'il y a un plus vif accent d'art chez M. Xaxier Mellery et ces autres aquarellistes déliés, MM. Stacquet et Uytterschaut.

CAMILLE LEMONNIER.



CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE.



Le Musée Britannique a acquis cette année, grâce au goût et à l'énergie infatigable du savant conservateur des dessins et estampes, M. Sidney Colvin, une série de dessins provenant de plusieurs sources, parmi lesquels se trouvent des morceaux d'une haute importance, appartenant aux Écoles et aux époques les plus diverses. Notre riche collection nationale a reçu ainsi un véritable renfort, et plus d'une lacune a été heureusement comblée.

Il serait fastidieux de tenter une description de tout ce que les recueils récemment acquis contiennent d'inédit et d'intéressant ; mais je veux, cependant, signaler aux lecteurs de la *Gazette* quelques-uns des dessins les plus remarquables de la série.

D'abord, il convient de faire mention d'un important dessin de la main de Martin Schöngauer, portant la signature du maître, avec la date 1469. C'est, à ce qu'il paraît, le seul ouvrage connu de Schöngauer, portant sa signature jointe à une date. Ce dessin, exécuté à la plume, avec quelques rehauts de lavis rouge, représente une jeune fille simplement vêtue, dans le costume de l'époque, debout et penchée sur une grande flamme à plusieurs jets paraissant sortir de terre ; elle est occupée à l'attiser avec une aile d'oiseau qu'elle tient de la main droite. Ce sujet étrange, qui a échappé jusqu'à présent à toute explication, semble en tout cas avoir une signification allégorique ; le style, qui est bien celui de Schöngauer dans ses sujets religieux et mystiques, en est plus relevé que celui des compositions où le maître a, un des premiers, abordé le véritable genre. M. Colvin a écrit dernièrement dans le *Jahrbuch der Preussischen Sammlungen* un article spécial sur ce dessin, accompagné d'un fac-similé.

Une page plus importante encore est un grand dessin à la plume, de Michel Wohlgemuth, qui n'est autre chose que le frontispice de la célèbre *Neue Weltchronik* d'Hartmann Schedel, publiée à Nuremberg en 1491, et dont les nombreuses illustrations furent précisément confiées à Wohlgemuth. Ce dessin représente le Sauveur du monde assis, couronné, et portant à la main le globe mystique ; le cadre est formé par un arrangement quasi-architectural de rinceaux dans lesquels jouent de petits anges, ressemblant fort à des Amours. Le tout est d'un goût gothique encore fort prononcé, quoique la Renaissance se fasse déjà deviner dans les ornements.

Certaines différences entre le dessin et la gravure ne font qu'affermir la certitude de l'attribution. De plus le dessin, exécuté avec finesse dans les détails et décision dans les traits principaux, fournit par sa supériorité marquée sur la gravure, une preuve nouvelle du grand tort que faisaient généralement les graveurs sur bois aux maîtres qu'ils interprétaient. On distingue au bas du dessin deux écussons héraldiques peints à l'aquarelle en couleurs vives, et sous le personnage principal la date 1490 en rouge. L'inscription sur le rouleau qui surplombe le centre de la composition diffère dans les deux versions. Sur le verso du dessin se lit en manuscrit une description de certaines monstruosités qui devaient apparemment être représentées et décrites dans la *Weltchronik;* une confrontation de ce passage manuscrit avec l'imprimé prouve qu'on l'a supprimé dans le texte définitif, tout en imprimant les gravures de ces mêmes monstruosités, qui restent ainsi sans description. Ce curieux détail contribue encore à établir l'authenticité de la feuille, dont le style, du reste, ne laisserait déjà subsister aucun doute M. Colvin en fera aussi paraître dans le *Jahrbuch* une étude accompagnée d'un fac-similé phototypique.

Si nous passons du côté de l'Italie, nous aurons à signaler quelques acquisitions importantes. D'abord une superbe étude d'Antonio Pollajuolo (coll. Cheney), dessin à la plume sur papier. Cette feuille renferme plusieurs études d'hommes nus, qui ne paraissent reliés entre eux par aucune idée d'ensemble; c'est tout simplement une série de croquis préparatoires d'après nature, comme il en existe tant par les maîtres de cette même époque. Ces études de nu méritent de compter parmi les plus accomplies que nous possédions de la fin du xve siècle; il n'a pas été possible de démêler jusqu'à présent si elles ont trait à quelque tableau ou quelque gravure du maître.

Nous remarquons ensuite deux beaux dessins au crayon noir de Luca Signorelli, dont l'un est une étude pour le *Saint Jean* et trois autres figures d'homme du *Crucifiement* de Borgo San-Sepolcro. L'autre feuille représente une scène tirée de l'*Enfer* du Dante. On voit dans celle-ci les deux poètes contempler un groupe de deux damnés, dont l'un, debout, désigne à ses interlocuteurs, d'un geste énergique, l'autre damné assis à terre, et leur fait voir le crâne de ce dernier, dont le sommet paraît tout ouvert. Pour le moment, je ne saurais indiquer à quel passage du poème le peintre a voulu faire allusion, mais en tout cas ce dessin ne fait pas partie des sujets que Signorelli a tirés du *Purgatoire* pour les médaillons peints de la chapelle San-Brizio à Orvieto, à aucun desquels il ne paraît ressembler. La conception des figures de Dante et de Virgile n'est pas à la hauteur de ce qu'on aurait pu espérer d'un tel maître abordant un tel sujet, mais ces damnés sont superbes d'énergie, d'expression simple et dramatique. Une autre page digne d'une étude attentive est un dessin fort intéressant de l'école ferraraise de la fin du xve siècle, représentant la Vierge avec l'Enfant, trônant au milieu d'un groupe de quatre saints : saint François, saint Dominique (?), saint Sébastien, et enfin sainte Agathe, demi-nue, attachée à un pilier. M. J.-P. Richter, d'accord avec les autorités du musée, croit y reconnaître la main de Cosimo Tura et, en effet, certaines particularités du style de ce chef d'École — l'architecture du trône, les brusques et excentriques cassures de certaines draperies, le type de la sainte Agathe — semblent militer en faveur de cette attribution. Néanmoins, à mon avis, l'ensemble n'a pas cette âpreté étrange, ce cachet de sauvagerie violente, qui distinguent les œuvres caractéristiques de cet artiste. J'ai cru reconnaître dans cette feuille une certaine

analogie de style avec le beau dessin de la collection His de la Salle du Louvre, représentant le *Massacre des Innocents,* et attribué à un autre Ferrarais, Ercole di Roberto Grandi, qui parait avoir subi l'influence de Cosimo. (Lermolieff, *Die Werke Italienischer Meister in der Galerien von München, Dresden und Berlin;* p. 128-135.)

Deux dessins à la plume (coll. J. Richardson) nous montrent, l'un un doge haranguant un groupe de personnages à l'aspect monacal, l'autre un groupe de personnages assis, faisant évidemment partie de la même composition; ils proviennent originairement de Pise, où ils furent achetés sous le nom de Benozzo Gozzoli.

Cependant ils sont certainement d'une époque antérieure à celle de ce maître, et d'après certains indices de style on a cru pouvoir les attribuer à cet Antonio Veneziano qui, selon Vasari, peignit à Venise une partie de la salle du Grand-Conseil, avant de travailler à Florence et à Pise.

Une véritable trouvaille est une grande étude aux deux crayons par A. Liberale de Vérone, — une tête de Madeleine en extase. Il existe, ou du moins on a reconnu, de ce peintre, insuffisamment étudié encore, si peu de dessins, que celui-ci mérite une attention toute particulière.

Digne d'une mention plus détaillée que je ne puis leur accorder ici sont encore : une ravissante petite *Chasse au sanglier,* sanguine de l'École vénitienne des premières années du XVIe siècle, donnée à Pellegrino di San-Daniele; un grand et beau dessin à la plume, lavé d'aquarelle, par Tiepolo, ayant pour sujet un guerrier qui, suivi de serviteurs portant des offrandes, paraît devant quelque reine ou personnage allégorique, trônant à l'instar des personnages analogues de Paul Veronèse.

Mais aucune de ces acquisitions récentes n'offre un plus haut attrait qu'une grande feuille double où se révèle, d'une manière qui rend le doute impossible, la main de Rubens lui-même. C'est une série d'études isolées, jetées çà et là sans ordre apparent, des deux côtés de la page, pour la grande *Kermesse* du Louvre. Ces groupes de danseurs et de paysans en gaîté, dont les contours seuls sont indiqués, nous fournissent une nouvelle preuve de l'incroyable facilité de main du maître, et de la jouissance qu'il ressentait à déployer sa verve sans contrainte. Une comparaison du dessin avec une gravure de la *Kermesse* prouve que les groupes du tableau, quoique fort ressemblants, ne sont pas identiques avec ceux de notre dessin. Nous avons, sans doute, devant nous les premières esquisses.

La galerie nationale de Londres possédait déjà une esquisse à l'aquarelle pour une partie du *Charles Ier* de Van Dyck autrefois à Blenheim et récemment acquis à la vente de cette galerie; parmi les acquisitions récentes se trouve une étude au crayon noir pour le cheval isabelle qui porte le roi. Deux délicieux paysages d'Adam Elsheimer — l'un une étude d'arbres; l'autre un petit lac, aux bords richement boisés — mériteraient aussi une mention toute particulière.

L'espace me manque pour vous indiquer les nombreuses pièces appartenant à l'École anglaise, et dont plusieurs sont fort importantes. Je ne puis cependant passer sous silence une admirable page de Hogarth, un grand dessin à la plume, rehaussé et terminé à l'aquarelle, le plus remarquable, comme dimensions, que l'on connaisse de ce maître. C'est une « conversation » sur une terrasse. Les personnages, élégamment vêtus, sont des portraits; ils appartiennent à la manière bien connue du maître, mais sont plus conventionnels et moins caractéristiques que ceux que renferment certains tableaux analogues. Trois ravissantes aquarelles de Bonington — un peintre trop peu honoré chez lui, peut-être à cause des critiques

de Ruskin — sont les bienvenues dans la collection nationale. Signalons surtout *Bologne avec les tours penchées* et une exquise vue d'un canal à Amsterdam, remarquable, surtout, par la délicatesse de ses harmonies opalines.

La Galerie nationale, quoique privée pour le moment d'une partie de ses ressources ordinaires, a su acquérir dernièrement plusieurs tableaux qui, sans être d'importance capitale, ne laissent pas d'être, pour la plupart, bien choisis et fort intéressants.

Un panneau vénitien, datant de la fin du xv[e] ou des premières années du xvi[e] siècle, provenant, je crois, de la collection Bohn, s'offre comme une énigme aux chercheurs. C'est un sujet traité dans le style de la pastorale de l'époque, mais qui a, peut-être, une signification allégorique. Tout naturellement, le nom du grand promoteur de ce style à Venise, Giorgione, a été mis en avant, quoique la Galerie se soit sagement contentée d'attribuer son acquisition à l'École vénitienne des environs de 1500. Dans un charmant paysage, dont le premier plan est rocheux et richement boisé, et au second plan duquel sont indiquées les portes et les tours d'un bourg fortifié, trône, à droite et tout à fait en évidence, une sorte de philosophe ou poète vêtu d'amples draperies et couronné de lauriers : il est placé sur une estrade ornée d'un tapis oriental et ombragée par un étrange baldaquin rouge en forme d'ombrelle. Sur un des gradins de pierre de l'estrade est assis un page jouant de la guitare ; un autre, debout devant le personnage principal, attend ses ordres, et un troisième, agenouillé, lui présente sur un plateau d'argent certains objets qui paraissent être des échantillons de fleurs et de fruits; sur un des gradins sont placés plusieurs volumes de diverses dimensions. Sur le gazon on voit errer un léopard, et dans les branches paraît un paon, tous les deux rendus fort sommairement et avec une incorrection naïve ; partout, sur les branches des arbrisseaux, se voient des oiseaux de diverses espèces. Ce petit tableau me paraît trop monotone de couleur, trop indécis de dessin et d'exécution, pour qu'on puisse l'attribuer à Giorgione lui-même; mais il est incontestable qu'il a une analogie marquée avec certaines œuvres de la jeunesse du maître. L'éminent conservateur de la galerie, sir Frederick Burton, croit y reconnaître un Aristote, entouré de symboles figurant quelques-uns des innombrables sujets, littérature, musique, science, histoire naturelle, dont s'est occupée sa philosophie. Cette solution aurait du piquant et de l'inattendu, mais il convient de se souvenir que le philosophe par excellence du moyen âge était beaucoup moins en faveur aux xv[e] et xvi[e] siècles.

Un autre petit panneau fort attrayant, appartenant à l'École florentine de la fin dn xv[e] siècle, et provenant d'une collection privée à Turin, n'a pas encore paru dans les salles publiques de la galerie. C'est un *Combat de l'Amour avec la Chasteté* conçu dans le goût de Botticelli, et ayant une forte analogie avec le *Triomphe de la Chasteté* de la galerie de Turin (N° 369), attribué à ce même maître, et aussi avec quatre petits sujets allégoriques qui sont au Palais Adorna de Gênes, où ils étaient autrefois attribués à Mantegna. L'Amour, un bel éphèbe aux longs cheveux d'or, engage un combat à outrance avec la Chasteté, contre laquelle il est en train de décocher une flèche; celle-ci est debout, vêtue de draperies blanches et armée d'un magnifique bouclier damasquiné d'or et orné de grosses pierreries, sur lequel elle reçoit le trait; les armes avec lesquelles elle riposte sont des menottes d'or massif suspendues au bout d'une longue chaîne de même métal. Le peintre a su exprimer avec habileté que, malgré l'attaque fouqueuse du dieu, c'est à elle que

restera finalement la victoire. Ce charmant petit panneau ne peut être de Botticelli, car ni les nus ni les draperies n'ont ce mouvement significatif et surabondamment énergique qu'il leur aurait imprimé en pareil cas; la conception générale porte certainement l'empreinte de son influence, mais la technique est autre. Sans être absolument de premier ordre, l'œuvre est fort intéressante.

Je signalerai encore un *Christ chassant les vendeurs du temple,* de Marcello Venusti (coll. Hamilton et Beckett-Denison), tableau vide et, malgré le dessin, qui en est prétentieusement michelangelesque, dépourvu de tout sentiment et de toute signification; deux charmantes esquisses de Tiepolo; et enfin une magnifique grisaille due à la main de Rubens (mêmes collections), représentant, selon les uns, une *Naissance de Vénus,* selon les autres un *Triomphe de Galatée.* Elle était, paraît-il, destinée à servir de modèle pour un grand plateau en argent repoussé que le roi Charles Ier aurait eu l'intention de faire exécuter d'après un dessin fourni par le grand maître.

CLAUDE PHILLIPS.

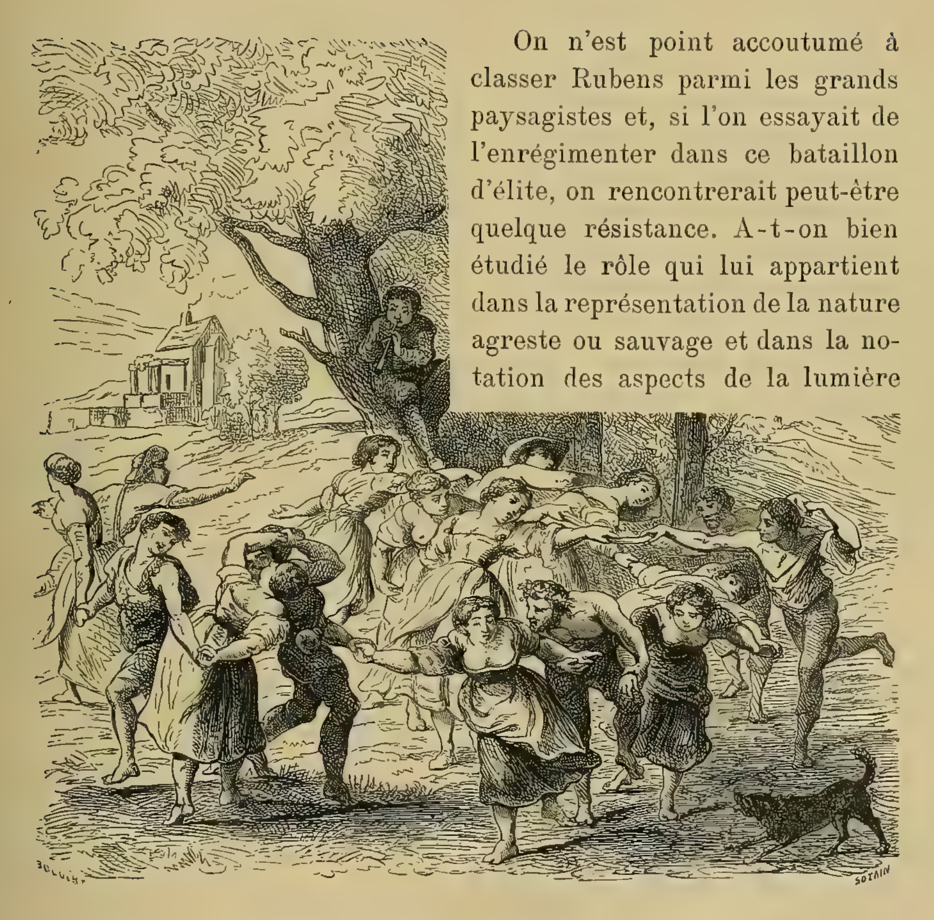


Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET FILS.

RUBENS

(QUATORZIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)



On n'est point accoutumé à classer Rubens parmi les grands paysagistes et, si l'on essayait de l'enrégimenter dans ce bataillon d'élite, on rencontrerait peut-être quelque résistance. A-t-on bien étudié le rôle qui lui appartient dans la représentation de la nature agreste ou sauvage et dans la notation des aspects de la lumière

1. *Gazette des beaux-arts*, 2e période, t. XXIII, p. 5 et 305; t. XXV, p. 5 t. XXVI, p. 273; t. XXVII, p. 5, 203 et 309; t. XXVIII, p. 361; t. XXIX, p. 29 et 193; t. XXX, p. 34; t. XXXI, p. 121; t. XXXII, p. 97.

changeante? Sait-on exactement où en était la peinture rurale au moment où Rubens, devenu propriétaire du château de Steen, commença à se promener dans les prairies?

Son art, en ce genre spécial où les Hollandais triomphaient déjà, obéit à un principe de tout point contraire à celui dont ses grands voisins faisaient leur idéal. Rubens n'a d'ailleurs connu que les initiateurs du paysage néerlandais. Ceux qu'il a vus à l'œuvre, dans ses rapides excursions de 1627 et de 1631, ce sont les maîtres de la première heure, les Van Goyen, les Peter Molyn, les Salomon Ruysdaël, les ancêtres. Certes, il ne méprisait pas leurs tableaux; il avait dans sa collection particulière deux Van Goyen, un Simon de Vliegher, une marine de Porcellis. Mais les Hollandais de la seconde génération, il n'eut pas, étant mort trop tôt, le temps et le bonheur de les connaître.

C'est par un autre chemin que Rubens entra dans le paysage. Si la Hollande ne lui enseigna rien, son propre pays ne lui fut guère d'un meilleur secours, ou, du moins, il prit si bien le contrepied de l'enseignement qu'on lui voulait donner qu'il désorganisa hardiment l'idéal de ses maîtres et de ses amis. Il oublia très vite les naïves leçons de Tobias Veraeght, le peintre des tours de Babel et des vues de montagnes où domine quelquefois la note bleuissante; il ne se laissa pas guider davantage par son vieux camarade Breughel de Velours, avec lequel il a collaboré si souvent et dont le paysage détaillé ne lui enseigna jamais l'art de compter les feuilles et les brins d'herbe. Ce que Rubens a mis dans le paysage ne vient donc ni de la Hollande, ni de la Flandre.

C'est en Italie et en Espagne qu'il apprit l'art souverain qui imite la nature en la transfigurant; c'est là qu'il devina le beau secret des infidélités héroïques. Rubens a beaucoup étudié, il a copié les œuvres d'un puissant paysagiste, Titien. Assurément, dans les perspectives qu'il a peintes, il a pu s'inspirer des spectacles que l'humble campagne flamande mettait sous ses yeux; mais il a toujours agrandi et, pour ainsi dire, exhaussé les sites. Avec des monticules il a fait des montagnes, et il n'a jamais oublié la manière italienne, celle qui amplifie et qui ajoute à la vérité le libre agrandissement du décor. Rubens a traité le paysage comme il a parfois traité le portrait, avec une fidélité des plus suspectes : la largeur et le caprice de son interprétation doivent, sur ce point comme sur beaucoup d'autres, le faire ranger dans la catégorie des traîtres sublimes qu'on appelle les idéalistes.

Devant les bois et les prairies, Rubens est un arrangeur. Il l'est surtout lorsque son paysage, devant servir de fond à des figures, est condamné au rôle de comparse et s'étudie à ne pas parler trop haut; l'horizon, d'ordinaire assez vaste, est alors une campagne sommaire, où tout détail est supprimé et qui reste en réalité assez peu véridique : mais le maître agit aussi en décorateur, singulièrement affranchi, lorsque son tableau ne doit être qu'un paysage. Sa doctrine est celle de Perrot d'Ablancourt : pourquoi le texte serait-il respecté? Rubens n'entend pas rester un traducteur servile. A un motif pris à une nature déterminée, et peut-être aperçu des fenêtres du château de Steen, il ajoute des éléments rencontrés ailleurs ; il change la place des arbres, il transforme les ruisseaux en rivières, il invente des éclairages inédits et, dans sa création libre et variée, il a toutes les notes. Rubens a fait des paysages tranquilles, grandioses, familiers ou terribles.

J'en citerai quelques-uns, en me bornant à mentionner les plus caractéristiques, les plus personnels surtout, car il serait fâcheux de prendre le change et d'admirer sous l'étiquette du maître un Jean Wildens ou un Van Uden. L'*Arc-en-ciel* du Musée de Munich est un des plus beaux paysages de Rubens. Les gaîtés de juin emplissent la vaste campagne. On fait les foins. Au premier plan, des paysans et un troupeau. Ici le parti pris est presque violent : dans ce frais paysage où l'été n'a pas mis encore sa dorure, l'artiste a voulu insister sur la note verte et elle s'écrit partout avec une incroyable audace. Les esprits amoureux de la petite vérité de tous les jours considéreront sans doute comme inexacte cette verdure dont le principe est cependant bien flamand, mais que Rubens a volontairement exagérée. Dans l'*Arc-en-ciel*, il agit moins en témoin qu'en inventeur, et il applique à un motif emprunté à la nature de son pays l'exaltation qu'il a mise dans sa brûlante esquisse, le *Tournoi*.

L'*Automne*, de la National Gallery, où l'on voit le château de Steen, est aussi un très beau paysage. Il faisait partie d'une série consacrée aux Saisons et l'Angleterre possède les quatre pages du poème, car le *Printemps* est chez sir Richard Wallace, les deux autres chez la reine. Dans ses larges horizons, l'*Automne* est une œuvre grandiose; mais les choses y sont poussées fort loin pour l'énergie de la couleur, et ce n'est pas sans raison que M. Reiset a pu y reconnaître des « tons si vigoureux qu'ils deviennent presque violents [1] ».

1. *Une visite à la National Gallery*, 2e partie, p. 23.

Une autre merveille, moins connue que celle-là et où la sagesse s'allie à la force, c'est le *Voiturier* du Musée de l'Ermitage, jadis chez Robert Walpole et gravé par Schelte à Bolswert. Sur le bord d'une rivière, encaissée entre des rochers redoutables, deux voituriers conduisent un chariot chargé de pierres. Le chemin est raboteux et malaisé, et le cheval succombe à la tâche. Effet de soleil couchant : la gamme générale s'enveloppe de bruns dorés que ravive au bon endroit la note retentissante d'un vêtement rouge. Est-ce là un site sauvage que Rubens aura vu dans les Apennins ou en Espagne? C'est possible, mais l'invention paraît avoir une grande part à la mise en scène, et la forme des rochers, le dessin des arbres qui les surmontent, le mystère du ciel et des lointains se combinent au bénéfice d'un effet dramatique. On voit ici que Rubens ajoute quelque chose à la nature.

Les connaisseurs font aussi un très grand cas du paysage que le catalogue du palais Pitti intitule *Ritorno di contadini dal lavoro* et que M. A.-J. Wauters désigne, dans sa *Peinture flamande*, comme une vue de la campagne de Malines. C'est en effet le pays que traversait Rubens en allant d'Anvers à Bruxelles. Au fond une ville ; d'un côté un ruisseau et des arbres, et sur le premier plan un groupe de paysans chargés de leurs instruments de travail. Ce paysage, vaste, profond, lumineux, est un des trésors du palais florentin.

Le Louvre est moins bien partagé. Sans doute, il a, lui aussi, son *Arc-en-ciel* avec un berger flûteur et des moutons ; mais ce tableau ne saurait, malgré sa valeur, être rapproché sans imprudence des œuvres héroïques dont il vient d'être parlé. Notre pauvreté n'est cependant pas absolue. Nous avons un paysage, les *Deux hommes sciant un arbre*, qui a été gravé par l'un des Bolswert et qui, quoique de l'ordre familier, est bien fait pour intéresser et retenir le regard. Comment n'y point signaler la recherche heureuse d'un effet exceptionnel ? Un chemin près d'une petite rivière assez semblable à celles que Rubens aime à faire couler dans ses campagnes flamandes. Au premier plan, un arbre abattu que deux paysans sont occupés à scier. Mais les figures n'ont ici qu'un intérêt secondaire. La plaine, où les verdures sont grises, est enveloppée d'une buée matinale qui voile le disque jauni d'un soleil malade. Il y a, dans ce modeste cadre, l'unité de la lumière fine, un charme poétique exprimé avec l'art le plus subtil. Venant du maître qui a tant aimé le décor et qui a quelquefois violenté la nature, ce paysage est comme imprégné de douceur. Dans certaines œuvres, Rubens laisse deviner qu'il avait le cœur capable de tendresse.

Et en effet le grand homme était paternel et doux. S'il s'occupait de ses enfants, il s'intéressait aussi à ceux que son confrère Breughel de Velours avait confiés à sa sollicitude. Tuteur de l'une des filles de son ami, la jeune Catherine, il veillait sur son avenir. La fillette avait grandi. Et que faisait Rubens au début de 1636? Il cherchait pour Catherine un mari digne d'elle, et, le 30 janvier, il assistait aux noces de sa pupille avec Jean-Baptiste Borrekens. Il aimait à pourvoir les filles de Breughel : l'année suivante, il mariait Anne à un peintre qui allait faire un assez beau chemin dans le monde, David Teniers.

Rubens possédait déjà bien des titres. Le cardinal-infant, pour qui il avait travaillé lors de son entrée à Anvers, lui conféra le 15 avril 1636 l'office de peintre de son hôtel et lui attribua un émolument pareil à celui dont il avait joui sous l'administration des archiducs. Le 13 juin, il prêta serment; mais soit qu'il ait mis quelque négligence à assurer le recouvrement de ses recettes, soit que les comptables du cardinal-infant aient été habiles dans l'art de ne pas payer les dettes de leur maître, Rubens mourut, dit-on, sans avoir reçu un denier de ses gages annuels. Sa veuve fut obligée d'en réclamer le payement[1]. C'est un détail de plus à ajouter à l'histoire financière des artistes au XVIIe siècle.

Et cependant Rubens travaillait toujours. C'est vraisemblablement dans le courant de 1636 qu'il acheva pour les religieux de l'abbaye d'Afflighem son grand tableau, la *Montée au Calvaire*, aujourd'hui au Musée de Bruxelles. L'œuvre avait été commandée en 1634; mais Rubens, qui venait à peine de terminer avec Jordaens les peintures de White-Hall et qui allait entreprendre les maquettes des arcs de triomphe d'Anvers, ne put satisfaire tout de suite au désir de l'abbé. Le tableau ne fut livré et placé qu'en 1637.

Tout le monde connaît la *Montée au Calvaire*, un Rubens tumultueux, bruyant, abandonné, où se lisent en bien des parties la trace de la collaboration de l'atelier et l'aveu peu déguisé d'une hâte extrême. Mensaert prétend que cette vaste toile a été peinte en seize jours. Il a l'air d'avoir raison. Fromentin a parlé avec sa finesse habituelle de ce tableau à grand spectacle où le faste triomphal se mêle à la tragédie. Il dit bien l'originalité de cette composition,

1. Gachard. *Histoire diplomatique de Rubens*, p. 262 et 343. Rubens était d'ailleurs fait à ces lenteurs. Dans une lettre à Peiresc (16 mars 1636), il déclare que ses peintures de White-Hall ne lui sont pas encore payées, et il ajoute qu'il ne s'en étonne point, ayant appris par une longue expérience *quanta sia la longuezza delli prencipi.*

constituée au moyen d'un groupe qui gravit une pente, et qui, dans son ascension, semble obéir à une sorte de poussée terrible. Dans la *Montée au Calvaire*, Rubens a usé de la diagonale avec la belle audace qui lui avait déjà si bien réussi dans l'*Élévation de la croix*. La disposition des lignes reste cependant harmonieuse; ou, du moins, si quelque rupture d'équilibre se produit dans l'agencement des formes, l'artiste rétablit l'ordre avec la couleur. Fromentin signale dans ce tableau la splendeur d'une « pompe équestre » et il y voit l'œuvre d'un homme qui « sait tout », c'est-à-dire tout ce qu'il lui était permis d'apprendre et de comprendre. Pour moi, je cherche dans cette éclatante montée vers le supplice un cri douloureux et je ne l'y trouve pas.

Aux observations si ingénieuses de notre ami, je demanderai donc la permission d'apporter un léger correctif. Trop de drapeaux claquant au vent, trop d'exubérance dans ces préliminaires du martyre. J'ajouterai un mot que Fromentin, préoccupé d'une autre recherche, a oublié de dire. La femme charitable qui essuie le visage du Christ, la sainte Véronique, est un portrait fort reconnaissable d'Hélène Fourment. Il faut rappeler aussi que l'esquisse de la *Montée au Calvaire* existe, avec quelques différences, au Musée d'Amsterdam. Cette esquisse est admirable. Si nous n'avions pas la crainte d'affliger le Musée de Bruxelles, nous dirions peut-être que, pour la franchise de l'inspiration et le sentiment du drame, elle vaut mieux que le tableau.

Au moment où il allait faire placer la *Montée au Calvaire* au maître-autel de l'abbaye d'Afflighem, Rubens était tourmenté dans son repos par les aimables insistances de son nouveau patron, le cardinal-infant. Philippe IV avait été saisi d'un retour de zèle pour la peinture; il voulait des tableaux, non seulement du chef de l'École flamande, mais aussi de quelques-uns des artistes qui brillaient dans son entourage. Le roi d'Espagne avait rêvé de décorer somptueusement les murailles de son pavillon de chasse, la *Torre de la Parada*. Ce petit palais revient sans cesse sous le nom de la « tour » dans les lettres du cardinal-infant qui, agissant au nom de son frère, était chargé de commander les œuvres aux peintres flamands et de hâter leur pinceau. Ces lettres ont été publiées ou analysées dans un excellent travail de M. Carl Justi[1]. Nous ne pouvons en prendre que la substance. L'opération dura longtemps, et à la mort de Rubens elle n'était pas encore achevée.

On voit par une lettre du prince Ferdinand, écrite de Douai le 20 novembre 1636, qu'une première commande de tableaux pour la

1. *Zeitschrift fur Bildende Kunst*, t. XV (1880).

fameuse « tour » avait déjà été faite à Rubens et que le maître et ses amis étaient au travail : il en devait être ainsi, car un document retrouvé par Alexandre Pinchart constate à la date du 9 décembre l'ordonnancement d'un premier acompte de 2,500 livres à valoir sur la somme de 10,000 que le cardinal-infant a promise en raison des peintures qu'il fait faire « par ordre exprès de Sa Majesté pour ornement de certaine maison de plaisance d'icelle[1] ». En janvier 1637, Ferdinand donne des nouvelles des tableaux dont l'exécution se poursuit « bien que la gelée occasionne de grands retards ». Rubens, toujours prudent, n'avait pas voulu fixer l'échéance. En réalité, cette provision de peintures qui, je l'ai dit, n'étaient pas toutes du maître, traversa la France au printemps de 1638 — il avait fallu un sauf-conduit de Louis XIII — et n'arriva à Madrid qu'à la fin d'avril. On peut voir dans le *Rubens diplomatico* de Cruzada Villaamil quels sont, d'après le témoignage des anciens inventaires, ceux de ces tableaux qui existent encore au Musée du Prado et ceux qui ont disparu. Les collections royales ont eu, depuis le XVIIe siècle, bien des aventures et la *Torre de la Parada* a été ruinée et pillée en 1710.

Il semblerait qu'en ces dernières années Rubens, désormais en dehors des agitations de la politique et vivant tranquille à Anvers ou, aux jours de la belle saison, dans sa villa de Steen, aurait dû trouver le temps d'écrire. Et cependant, pour cette période, ses lettres deviennent assez rares. Sans doute, beaucoup ont pu se perdre et il ne faut pas renoncer à l'espoir d'en retrouver quelques-unes encore ; mais il certain que, sans céder à la paresse, Rubens n'était plus le vaillant héros dont a vu les prouesses. Il avait d'ailleurs perdu, le 24 juin 1637, celui de ses correspondants avec lequel il était le plus étroitement lié, l'excellent Peiresc. Du côté de la France, il ne lui arriva plus de communications suggestives, et Rubens n'eut point à répondre à des questions qui ne lui étaient pas posées. Ses lettres se dirigent vers d'autres régions. On connaît, pour l'avoir lue dans Bottari et partout, celle qu'il adressa le 1er août 1637 à Franciscus Junius, l'auteur du livre intitulé *De pictura veterum*. C'est dans le post-scriptum de cette lettre, où le latin se mêle au flamand, que Rubens s'excuse d'écrire au pied levé, *raptim et stans pede in uno*. Ces mots correspondent évidemment à une période d'agitation et de travail.

En effet, quelques jours auparavant, le 25 juillet, Rubens avait pris un engagement nouveau. Un amateur de Cologne, qui ne fit pas

1. A. Pinchart. *Archives des arts;* 1863; t. II, p. 173.

tout de suite connaître son nom et qui n'était autre que le marchand Evrard Jabach, lui avait fait demander par l'entremise de Georges Geldorp, alors en Angleterre, un tableau pour l'église de Saint-Pierre. Rubens répondit à Geldorp qu'il lui était doux de travailler pour la ville de Cologne où il avait passé son enfance et promit de faire de son mieux. Le motif qu'il choisit, le *Martyre de saint Pierre,* lui plaisait : c'était pour lui un sujet inédit, il entrevoyait dans le corps de l'apôtre crucifié la tête en bas un thème superbe et terrible. Ce tableau, interrompu et repris, occupa longtemps Rubens; mais, comme il l'écrivait le 2 avril 1638, il désirait l'achever à son aise : il put en effet le terminer; l'œuvre cependant ne fut livrée qu'après sa mort. On sait qu'elle est à Cologne, à l'église Saint-Pierre, où le sacristain ne refuse pas de la laisser voir pour quelque monnaie. Est-ce, ainsi que le disait Rubens, un des meilleurs morceaux qui soient sortis de sa main? On hésite à le penser, mais la peinture est superbe et il n'y paraît aucune trace de décadence.

Ce fier talent résistait à la maladie et aux années. Nous en avons la preuve dans une œuvre qu'une des lettres de l'artiste date de 1638, les *Suites de la guerre*, du palais Pitti. On a lu dans le recueil de Bottari les renseignements que Rubens, annonçant l'envoi du tableau, adresse à Juste Suttermans, le Flamand devenu Florentin qui était au service du duc de Toscane. On voit bien par la peinture elle-même et par le commentaire dont il l'accompagne que Rubens était un mythologiste invétéré. Le temple de Janus est ouvert : Mars, très agité, s'arrache des bras de Vénus, qui ressemble un peu à Hélène Fourment, et s'élance au combat en compagnie de la Discorde, de la Peste, de la Famine et d'autres figures allégoriques dont Rubens s'était déjà servi : la femme *vestita di negro* et les yeux en pleurs, c'est, comme il le dit à son correspondant, la malheureuse Europe qui, depuis tant d'années, a subi de si cruelles misères. La peinture est belle et toute pleine d'une fougue persistante. La lettre de Rubens (12 mars) se termine par quelques mots bien curieux. Le maître fait savoir à Suttermans que le tableau, étant encore frais quand on l'a enfermé dans la caisse, peut subir des mésaventures au cours du voyage et il autorise son confrère à réparer et à retoucher la peinture, si elle lui paraît blessée ou mal venue. Juste Suttermans n'était pas un portraitiste médiocre, mais il semble qu'en l'élevant à la dignité de collaborateur accidentel Rubens dépassait les limites de la courtoisie. Et ceci nous amène à dire que, dans le choix de ses aides, Rubens a parfois commis des imprudences. On connaît au Musée d'Anvers la *Trinité* où le corps du



ÉTUDE DE PAYSAGE. — DESSIN DE RUBENS.

(Musée du Louvre.)

Christ, vu en raccourci, est placé entre deux anges tenant les attributs de la Passion. Le Christ, déjà marbré de bleuissements cadavériques, est bien de Rubens; mais les deux anges sont véritablement exécrables. Ce tableau et d'autres encore font voir que, dans son ardeur à recruter des associés, le maître n'a pas toujours été assez sévère.

Du reste, Rubens, en vieillissant, devenait de plus en plus accessible à la bonté. Certes, il y a bien de la légende dans ce qui a été raconté des infortunes d'Adrien Brouwer et de sa fin misérable; mais, malgré les rectifications de la critique, il doit y avoir dans les fioritures des romanciers une part de vérité. Depuis 1632, Brouwer était le collègue du maître à la gilde de Saint-Luc : Rubens faisait cas de son talent, il recherchait ses œuvres, on en voit figurer dix-sept dans l'inventaire dressé après sa mort et sans croire, comme on le disait jadis, que Rubens ait payé les frais de l'enterrement du peintre de la comédie humaine (1er février 1638), on n'a pas de peine à admettre qu'il ait pu, en des jours difficiles, lui tendre une main protectrice. Le grand maître était fraternel pour tous les bons ouvriers de l'art. Les lettres qu'il écrit au sculpteur Lucas Faidherbe, le certificat qu'il lui délivre pour attester son talent, disent à quel point il avait le cœur serviable et généreux.

A la fin de 1638, Rubens était malade; mais il travaillait encore. Il achevait un de ses derniers tableaux, le *Martyre de saint Thomas* qui, l'année suivante, fut envoyé à Prague. Cette composition, destinée à l'église des Augustins, lui avait été commandée en 1637. Elle fut placée en 1639 sur l'autel où elle est encore, et elle nous est connue par la gravure de Jacques Neefs [1]. Ceux qui ont eu la bonne fortune de voir ce tableau en parlent comme d'une œuvre vigoureuse et forte.

Les indications relatives au *Martyre de saint Thomas* ne sont pas les dernières confidences qui nous aient été faites au sujet des travaux de Rubens au moment où sa main glorieuse allait laisser tomber le pinceau. Philippe IV était insatiable. Il voulait d'autres tableaux et naturellement il avait songé au talent de son ancien ambassadeur. Dès le 30 juin 1638, une nouvelle commande fut faite à Rubens par l'intermédiaire du cardinal-infant, et cette fois il s'agissait de peintures qui devaient être l'œuvre personnelle du maître. L'un de ces tableaux, dont l'achèvement est annoncé le 27 février 1639 et que

1. H. Hymans. *Histoire de la gravure dans l'École de Rubens*, p. 415.

l'*ordinario* prochain apportera au roi d'Espagne, est le *Jugement de Pâris*. Cette composition, le cardinal-infant l'a vue chez Rubens; il écrit à son frère qu'elle est superbe, et qu'elle n'a vraiment qu'un défaut, les trois déesses lui paraissant trop nues. Le prince espagnol, qui n'était pas, à ce qu'on raconte, indifférent au sourire des Flamandes et qui ajoutait que, dans le groupe des trois rivales, Vénus était un portrait de la belle Hélène Fourment, eut même l'audace de discuter avec Rubens le redoutable problème de la nudité et lui demanda s'il ne lui serait pas possible de cacher dans son tableau certaines formes propres à provoquer de coupables pensées. Rubens eut quelque peine à faire comprendre à ce vertueux personnage que le berger Pâris eût été le plus embarrassé du monde si les trois disputeuses s'étaient présentées vêtues à l'examen du tribunal. Le *Jugement de Pâris* partit pour l'Espagne tel que le maître l'avait conçu.

Il est aujourd'hui au musée de Madrid et il est considéré comme un des trésors de la collection royale. On en sait la disposition. A gauche, Paris assis sous un arbre : auprès de lui et debout, Mercure au pétase ailé, tenant le caducée et la pomme : ces deux figures masculines, d'un beau ton, mais d'une élégance un peu lourde, ne sont pas le charme du tableau : la séduction, réelle et forte, est dans le groupe des trois déesses déshabillées, Vénus étant au milieu et recevant sans surprise la couronne fleurie que lui apporte un petit Amour. Vénus et ses rivales sont des femmes robustes et plantureuses, dépourvues de tout ascétisme, et si tous les Rubens ayant un jour disparu, il ne restait que celui-là, il suffirait à montrer quel a été pour le maître l'idéal féminin. La peinture est d'ailleurs très belle, par la couleur, par l'exécution, par la lumière. C'est, comme on l'a dit, la fin d'un jour splendide; le soleil disparaît dans les rayonnements d'une gloire.

Le roi d'Espagne savait bien, par les lettres du cardinal-infant, que la vie de Rubens devenait incertaine et chancelante; mais cette prévision douloureuse agissait chez lui comme un excitant : amateur fiévreux, presque sans merci, il voulait avoir, pour sa résidence de Madrid, les derniers éclairs de ce pinceau menacé. Les documents retrouvés par Carl Justi nous apprennent que, pendant l'été de 1639, une nouvelle commande fut faite à Rubens ; le prix en était fixé à 100,000 livres, et elle ne comprenait pas moins de vingt-deux tableaux, dix-huit devant être faits avec la collaboration de Snyders. Quant aux quatre autres, de grandes dimensions, le maître, mal informé de l'état véritable de sa santé, s'engageait à les peindre lui-même.

Le 22 juillet, les dessins étaient terminés ; mais, entravé à chaque instant par les atteintes de la goutte, Rubens fait attendre les quatre grands tableaux auxquels il a promis de travailler sans collaborateur. Le cardinal-infant console de son mieux les impatiences de Philippe IV. Le peintre est toujours plein de zèle pour le service de son roi ; mais à la fin de février 1640, il a une nouvelle attaque, il est *gafo della mano* ; le travail devient presque impossible. En réalité, malgré l'amélioration momentanée qui se produisit au printemps, les quatre tableaux promis à Philippe IV n'étaient pas finis le 2 mai, et Rubens les laissa inachevés. Jordaens et un jeune homme qui, d'après les textes, n'était qu'un débutant, durent terminer plus tard les peintures commencées. Un de ces tableaux est le *Persée délivrant Andromède*, que Villaamil a retrouvé sur les inventaires et qui est aujourd'hui au Musée de Madrid. Nous croyons que, cette fois, c'est bien la dernière œuvre de l'infatigable ouvrier.

Et, en effet, les forces de Rubens diminuaient ; mais son grand cœur restait bien vivant. Les premiers mois de 1640 nous le montrent occupé des autres plus que de lui-même : le 15 mars, il écrit à Balthazar Gerbier pour le mettre en garde contre une erreur. Un Anglais a remarqué chez lui une *Vue de l'Escurial* et a manifesté l'intention de l'acheter pour Charles Ier. Il ne veut pas que le roi d'Angleterre soit trompé. Défiez-vous, dit-il à son ancien ami ; ce tableau n'est point mon œuvre : il a été peint par un « peintre des plus communs, qui s'appelle Verhulst, après un mien dessin fait sur le lieu mesme[1] ». Le 17 avril, il répond au sculpteur François du Quesnoy, qui lui avait envoyé les moulages en plâtre de quelques-unes de ses figures. Sa lettre, écrite en italien, est courtoise et charmante : il regrette d'être empêché par l'âge et par la maladie (*ritenuto e dall' età e dalle podagre*), et il semble avoir le pressentiment d'une fin prochaine. Rubens conservait, toutefois, une bonne humeur persistante. Sa dernière lettre est du 9 mai. Elle est adressée à son élève Lucas Faidherbe à qui il avait délivré, le mois précédent, un certificat qui est un titre de gloire. Faidherbe venait de se marier, et Rubens, en le complimentant, s'amuse à propos de la situation du sculpteur qui désormais va donner des frères vivants aux petits enfants d'ivoire que sculpte sa main savante. Ces amabilités joyeuses, cette bonne grâce à sourire, c'était la dernière gaîté d'une âme qui s'en va.

1. Il existe au Musée de Dresde (nº 915) une *Vue de l'Escurial* qui, d'après le catalogue, doit être regardée comme une des nombreuses répétitions faites sous la direction de Rubens.

Rubens mourut le 30 mai 1640. Anvers lui fit, comme il était juste, de nobles funérailles. Mais, beaucoup mieux que les contemporains, trop près des événements pour les bien comprendre, l'histoire peut mesurer la perte infligée ce jour-là à l'art flamand. Si elle ne mettait pas tout à coup un terme à une influence qui devait se prolonger quelque temps encore, la disparition du maître marquait cruellement la fin des jours dorés. Une École est une Église et ne saurait se passer de prêtres. Qui donc pouvait poursuivre l'œuvre commencée? Van Dyck allait mourir, et bientôt, parmi ceux qui, comme amis ou comme élèves, s'étaient réchauffés au grand foyer, il ne restait plus que Snyders, déjà vieillissant et fatigué, et un maître robuste, Jacques Jordaens, dont la virilité est admirable, mais qui a été plutôt un puissant ouvrier qu'un poète.

La mort de Rubens enlevait à l'Europe une de ses gloires les plus éclatantes. Elle s'était doucement habituée à regarder du côté d'Anvers, car elle savait bien, ne fût-ce que par les estampes partout répandues, qu'il y avait là un grand inventeur de spectacles, un brillant conteur de fables et d'histoires. Du jour au lendemain, le monde dut placer ailleurs sa curiosité et ses espérances. Le génie de la couleur et la flamme créatrice, la suprême maîtrise du pinceau vont illustrer d'autres régions. Rubens disparu, la royauté appartient à Rembrandt.

Certes, il n'avait pas prévu ce successeur. Les grands maîtres se suivent et ne se ressemblent pas, et chacun parle un langage différent, parce que chacun correspond à un idéal modifié, à des situations changeantes dans l'âme collective. Rubens, en qui vivaient encore tant de restes de l'italianisme du XVIe siècle, était le dernier représentant d'un monde qui allait périr. Le grand homme que l'histoire lui a donné pour remplaçant appartenait vraiment à une autre génération intellectuelle et s'annonçait comme la fleur d'un autre esprit. Ce Rembrandt, qui seul à cette heure pouvait consoler la Muse en deuil, il allait chercher, il avait trouvé déjà en 1640 l'inquiète poésie de cette âme intérieure dont Rubens avait si rarement entrevu le troublant mystère. Il allait jouer le drame « en dedans » et faire succéder aux magies de la lumière en fête, aux magnificences de la vie colorée et tout en relief, la pensée silencieuse et l'émotion intime qui se cachent dans la pénombre et la monochromie. C'en était fait des exubérances de la forme débordante et des éblouissements de la palette. Rubens est mort, et la gamme des colorations s'abaisse et s'attriste. Voyez! En Italie où règnent les Bolonais,

en Espagne où le grand Velazquez lui-même est si prudent à rabattre les tons et à les faire rentrer les uns dans les autres, en France où Poussin comprend si peu les carnations en fleur, où Lebrun prépare ses ombres rousses, plus de fanfare et plus de sourire. C'est fini jusqu'à Watteau.

Cette qualité que l'histoire a reconnue à Rembrandt et qui consistait à mêler à une couleur pauvre un afflux d'émotion et d'inquiétude, c'est celle qui a le plus manqué à Rubens. Le plus grave reproche qu'on puisse adresser à cette intelligence où éclataient tant de dons exquis, à cette main qui allait semant sur le monde des perles, des rubis et des fleurs, c'est précisément d'avoir cru au décor plus qu'à la pensée. Indigent au milieu de sa richesse, Rubens a connu toutes les éloquences excepté celle des larmes. Merveilleux metteur en scène, il nous fait assister à des spectacles opulents ou tumultueux ; mais ce n'est que très exceptionnellement qu'il y met le drame humain, la rêverie ou le sanglot. Il est facile de dresser la liste des tableaux, peu nombreux si l'on songe à l'immensité de son œuvre, dans lesquels une émotion se laisse voir sur le visage ou dans la pantomime de ses acteurs. Oui, une grande impression morale anime au Musée d'Anvers la figure du *Saint François d'Assise expirant ;* une recherche intellectuelle d'ordre très subtil apparaît dans la *Résurrection de Lazare* du Musée de Berlin, composition où l'artiste, en quête ce jour-là d'une expression rare, a fait comprendre par le regard du mort sortant de la tombe l'effarement d'un réveil inattendu. Dans un tableau du Musée de Lille, un religieux, saint François sans doute, est représenté recevant des mains de la Vierge le petit Jésus. Le moine est un homme vulgaire et de commune étoffe, mais il est paternel et doux ; à la vue du miraculeux enfant, il est saisi de joie et d'admiration, et son masque grossier s'illumine du reflet d'un monde inconnu. C'est l'infini de la tendresse.

Mais ces rencontres sont rares ; d'ordinaire, Rubens, peu préoccupé du mystère intérieur, est tout entier au plaisir d'exprimer la vie en dehors et l'aspect théâtral des choses. Ici, il est incomparable. Aux suggestions de son propre génie, il mêle des souvenirs de son éducation italienne et une sorte de somptuosité empanachée que les peintres de son pays n'avaient point prévue. Dans ces spectacles agités où le drame étouffe un peu sous le luxe de la mise en scène, il y a presque toujours un mouvement de lignes, un lyrisme emporté qui, toutes réserves faites au point de vue de la beauté pure, est une conséquence traduite en flamand des grands élans de Michel-Ange

et aussi de ceux qui en l'imitant perdirent l'École florentine. Le dessin de Rubens, le jeu de sa composition subissent alors la loi d'un rythme enivré et font du bruit comme un drapeau que tourmente un vent de tempête. C'est dire combien peu Rubens est un naturaliste, au sens étroit du mot; il est proprement un inspiré, un prodigieux arrangeur d'arabesques et de féeries qui invente plus qu'il ne raconte, qui grandit et surtout qui grossit les humbles réalités et qui excelle en son rêve subjectif à faire vivre à nos yeux les choses qu'il n'a point vues.

Nul doute que la volonté n'ait joué un grand rôle dans cette fièvre savante, dans cette inspiration pendant quarante ans continuée. Dans sa vie et dans son œuvre, Rubens n'a pas été contradictoire; mais il a pratiqué avec une supériorité sans égale l'art du dédoublement. Chez lui, l'homme est un parfait exemple de méthode : il est attentif à la bonne gestion de ses affaires; même quand il court les chemins, il répond aux lettres qu'il reçoit; il est le plus correct serviteur de ses princes et quelquefois le plus avisé; il garde constamment l'attitude d'un personnage de mœurs rangées et d'un gentilhomme qui aurait de l'esprit. Visiblement, c'est un sage. Apportez-lui une toile, mettez un pinceau entre ses mains agiles : il s'enflamme, il oublie tout, il s'exalte, il cède aux ivresses de l'enthousiasme. Il transforme, il transfigure, et son art, qui parle très haut, fera tout ce que vous lui demanderez, excepté de la prose.

On a essayé de compter les tableaux de Rubens. Recherche vaine ou du moins bien difficile; car, sans parler des œuvres que l'incendie a dévorées, il reste partout des preuves de sa fécondité prodigieuse et presque décourageante. La question est d'ailleurs compliquée de bien des éléments que la critique, timide encore, n'a pas osé écarter. Pour établir ce glorieux inventaire, il faudrait savoir sûrement à qui l'on s'adresse, et cataloguer Rubens à la façon des huissiers prudents, c'est-à-dire en parlant à sa personne. Or il n'est pas toujours chez lui, ou du moins il n'y est pas seul. Il croyait, le maître indulgent et trop facile, que ses collaborateurs l'aidaient : ils l'ont éternellement compromis. Dans les musées, dans les églises, Rubens n'est plus un homme : c'est une légion. Combien le fleuve paraîtrait majestueux et pur si l'on pouvait, par une rigoureuse analyse, le purger de tous les mélanges qui en ont altéré la limpidité!

On se rend compte de la fatalité de ces mélanges lorsque, après une longue initiation, on pénètre au Musée de Munich dans la vaste salle où sont réunis les grands tableaux de Rubens. On a là sous les

yeux toute une vie, avec ses splendeurs, avec ses ombres. Pour l'histoire du maître, ce spectacle est sans égal; car on peut étudier, dans le *Sénèque* par exemple, le Rubens caravagesque et noir de la période romaine; le double portrait d'Isabelle Brant et du peintre, qui dit la situation de son talent au lendemain du retour en Flandre; *Castor et Pollux enlevant les filles de Leucippe*, où la lumière triomphe sur la nudité féminine, et le *Croc-en-jambe* et les divers portraits d'Hélène Fourment, qui racontent quelles furent, aux dernières années, les fêtes de ce pinceau victorieux. Mais il est impossible de ne pas voir en même temps que le pavillon de Rubens flotte sur des marchandises fort inégales et çà et là presque suspectes. Combien de vastes machines à prétextes religieux qui ne parlent ni à l'esprit, ni au cœur, et combien d'improvisations faciles et de parafes recouvrant des choses vides! Les esquisses sortant de la main du maître devaient être brillantes et chaleureuses : les collaborateurs ont délayé la sève qu'elles contenaient : en agrandissant, ils ont appauvri. Que de pages douteuses à écarter si l'on voulait reconstituer le livre personnel et sincère!

Même au Musée d'Anvers, où l'on peut espérer de trouver Rubens chez lui et dans sa vraie gloire, le visiteur à l'esprit libre éprouvera plus d'un mécompte. L'*Adoration des mages*, que le maître nous a fait la grâce de peindre lui-même, est superbe pour la couleur et la virilité du pinceau : on y sent une forte conviction d'artiste. Nous avons mis très haut, comme il convenait de le faire, la *Communion de saint François d'Assise* où l'on constate, avec une pensée qui se modère et qui se suit, la possibilité d'une impression morale. L'*Éducation de la Vierge* fait briller aux plis du satin d'une robe des touches lumineuses du plus vif esprit; les esquisses des arcs de triomphe de 1635 sont des visions architecturales que Rubens seul a pu rêver et peindre. Dans le tableau que le supplément du catalogue intitule inexactement *Jupiter et Antiope*, le dos de la femme nue est, comme type de la manière patiente et fine, un morceau de peinture incomparable. Mais, à côté de ces œuvres heureuses, et même dans les compositions les plus glorifiées, le *Coup de lance*, le *Christ à la paille*, la *Sainte Thérèse*, la fade *Incrédulité de saint Thomas*, que de faiblesses, que de choses violentes et soufflées, peu résistantes au regard que les peintures voisines ont retenu et charmé! On regrette d'avoir à l'écrire à propos d'un si grand inventeur et d'un peintre qui, dans la couleur, dans la lumière, dans le reflet, a connu toutes les magies : même au Musée d'Anvers, il faut choisir.



RUBENS PINX. M. BORREL SC.

HÉLÈNE FOURMENT ET SES ENFANTS

(Esquisse de Rubens au Louvre)

Gazette des Beaux-Arts Imp A Salmon Paris

Mais la ville que Rubens a illustrée et dont il reste la gloire éternelle a gardé de sa main une œuvre exquise et rare, une œuvre qui dit tout. Au sortir du musée, et au moment d'achever la biographie du maître, il faut courir à l'église Saint-Jacques. C'est dans la chapelle de la Vierge, derrière le chœur, que Rubens est enterré. Tout y parle de lui. Dans une niche qui couronne l'autel est une statue de marbre blanc, la *Mère de douleurs*, due au ciseau de Lucas Faidherbe. Cette statue, c'est Rubens qui l'a donnée. Quant au tableau de la chapelle, il ne fut placé que plusieurs années après la mort du peintre; mais des mains pieuses, celles de sa veuve et de ses fils, le choisirent savamment parmi les peintures que le maître avait laissées, ou plutôt ils ne firent qu'obéir à son vœu suprême, car il aimait l'église où il s'était marié avec Hélène, et il avait pensé à la décoration de son tombeau.

Ce tableau de la chapelle absidale de Saint-Jacques, c'est celui qu'on appelle partout le *Saint Georges* et qui représente en réalité la Vierge et l'Enfant Jésus adorés par un groupe de saints personnages. La madone tenant son fils est assise sous un portique enguirlandé. Devant elle se prosterne un cardinal qu'accompagnent saint Jérôme, la Madeleine — ravissante figure à la poitrine largement découverte, deux saintes placées derrière la pécheresse, et dans le coin saint Georges superbement revêtu d'une armure d'acier poli et agitant un drapeau de victoire. Dans le bleu du ciel, des anges rosés apportent des couronnes et des palmes.

D'après la tradition, Rubens aurait voulu faire de cette peinture un véritable tableau de famille, et sans s'oublier lui-même il y aurait réuni tous les êtres qui lui furent chers. Les gens habiles ne manquent pas d'y retrouver chacun des personnages de la maison. Mensaert, dont le zèle est sans mesure, reconnaît non seulement Rubens sous les traits du saint Georges domptant le monstre, mais encore « les trois femmes qu'il a eues », et invente ainsi un troisième mariage qui, dans l'histoire, n'existe pas. A mon sens, Rubens n'a point entendu faire une collection de portraits. Le saint Georges lui ressemble un peu, mais il nous le montre vieilli, et dans un à peu près très lointain. La seule figure qu'on puisse reconnaître avec certitude c'est Hélène Fourment représentée en Madeleine et tout à fait charmante. Elle fut depuis 1630 le modèle préféré et, dans les tableaux de son mari, elle n'a point coutume de cacher ses épaules. Son uniforme la trahit, et sa grâce.

Ainsi que l'a dit Fromentin, Rubens a mis dans cette peinture « la

pure essence de son génie ». C'est en effet comme le résumé de tous les dons qu'il avait reçus, de toute la science qu'il s'était faite. L'œuvre est caressée et volontaire dans le choix des types, dans le jeu des lignes et dans l'assortiment des couleurs. Rien de trop voyant : des rouges rompus, des ombres transparentes quoique chaleureuses, des carnations doucement ambrées à la vénitienne, et dans les petits anges voltigeant au ciel des finesses de tons qui dépassent les délicatesses les plus subtiles. Étudier ce tableau, à la fois brillant et sage, c'est revoir du premier jusqu'au dernier jour la vie de Rubens; c'est le saisir dans la réalisation définitive de son rêve. L'arome de vingt chefs-d'œuvre se concentre dans ce bouquet merveilleux. Et cette peinture exquise apporte au cœur un autre bienfait. Si, dans le cours d'une longue étude, l'admiration s'est montrée çà et là hésitante et troublée, le *Saint Georges* la rassure et la raffermit. Il supprime avec une autorité victorieuse toutes les réserves qu'on a pu faire à propos de l'idéal du puissant créateur. Comme le triste groupe des oiseaux de nuit au retour du soleil réveillé, le sinistre essaim des objections s'envole vaincu par cette éclatante lumière. C'est le maître éternel qui a raison contre la critique, c'est lui qui triomphe et qui commande. Si l'on croit à la justice, si l'on aime la peinture, il faut entrer dans la chapelle où dort le grand Rubens, l'âme pleine de reconnaissance et les mains pleines de fleurs.

PAUL MANTZ.





LES
COLLECTIONS SPITZER

LES ÉMAUX INCRUSTÉS.

LUS on examine avec attention les différentes séries qui forment l'ensemble des collections réunies par M. Spitzer, et plus on est frappé des ressources infinies qu'elles offrent à l'étude. Dans ces suites si complètes, classées d'une façon claire et méthodique, tout se lie et s'enchaîne de telle sorte que l'on peut suivre pour ainsi dire pas à pas et dans toutes leurs manifestations les diverses branches des arts industriels, depuis leur apparition avec la nouvelle société élevée sur les ruines de la civilisation antique, jusqu'à leur épanouissement complet à cette merveilleuse époque de la Renaissance dans laquelle semblent s'être concentrés tous les efforts du génie humain.

Il est surtout une série sur l'importance de laquelle nous ne saurions trop insister et qui vient combler d'une façon à peu près complète la lacune qui existe dans les collections de nos musées : c'est celle des émaux antérieurs au XVIe siècle, et particulièrement des émaux de fabrication rhénane qui manquent absolument au Musée de l'Hôtel de Cluny, et dont le Louvre ne possède que quelques exemplaires tout à fait insuffisants au point de vue de l'histoire de l'art. Le rapprochement, dans les vitrines de M. Spitzer, des émaux de

Cologne et des émaux limousins permet d'étudier les points de contact qui relient entre elles les œuvres de ces deux grands centres de l'orfèvrerie émaillée au moyen âge, d'établir dans une certaine mesure les différences qui les séparent, et de suivre les transformations successives de ce bel art qui, après avoir brillé d'un si vif éclat pendant plusieurs siècles, en était arrivé à venir échouer dans des productions d'une industrie grossière pour renaître ensuite sous une autre forme, plus pur et plus vivant que par le passé.

Dans cet ensemble si complet dont nous nous proposons d'examiner rapidement ici les œuvres principales, nous trouvons en commençant plusieurs exemples aussi rares qu'intéressants des premières manifestations, en Occident, de l'émaillerie, en Italie d'abord, en Allemagne plus tard.

Les édits de Léon l'Isaurien, au VIIIe siècle, et des empereurs ses successeurs, qui défendaient de reproduire la figure humaine sur les objets destinés au culte et sur les parois des basiliques, eurent pour effet de chasser de Constantinople et de faire passer en Italie où ils étaient certains d'être bien accueillis, les artistes qui, fidèles à leur foi, voulaient continuer à peindre et à sculpter les saintes images, et, parmi eux, d'habiles émailleurs qui prêtèrent l'appui de leur talent et enrichirent de l'éclat harmonieux de leurs œuvres ces merveilles d'orfèvrerie dont le *Paliotto* de Saint-Ambroise de Milan est le plus admirable exemple.

M. Spitzer possède de cette période de l'émaillerie cloisonnée en Italie un remarquable spécimen sur la couverture en or repoussé d'un Évangéliaire du Xe siècle, conservé jusqu'en 1851 dans le trésor de la cathédrale de Sion où il était improprement désigné sous le nom d'*Évangéliaire de Charlemagne*[1]. Les huit petites plaques carrées d'émail cloisonné qui, avec huit autres plaques portant au centre une pierre cabochon sertie sur un fond filigrané, forment l'encadrement de cette couverture, sont d'une conception décorative plus simple, plus sévère et, pour ainsi dire, mieux écrite que celle des émaux purement byzantins de la même époque ; la coloration en est également plus harmonieuse. On y retrouve, sans aucune modification, les procédés

1. Ce manuscrit fut vendu en 1851, par le chapitre de la cathédrale de Sion, à un marchand d'antiquités de Genève. Les chanoines de Sion prétendaient que Charlemagne en avait fait présent à leur église Sainte-Marie de Valère, alors que, suivant les religieux de Saint-Maurice, il aurait été donné à leur monastère par le même empereur et soustrait, pour être transporté à Sion, pendant les guerres qui désolèrent le Valais au XIVe siècle.



AUTEL PORTATIF EN ÉMAIL CHAMPLEVÉ. (TRAVAIL RHÉNAN DU XIIe SIÈCLE.

(Collection Spitzer.)

d'exécution employés par les émailleurs grecs, mais on y sent l'influence de l'art du nord de l'Italie qui commençait déjà à s'affirmer. La plaque du milieu, en métal repoussé, représentant le Christ assis et bénissant à la manière latine, est encadrée d'un listel qui contient une longue inscription en belles majuscules romaines d'émail blanc opaque, cloisonnées sur un fond d'émail bleu translucide et qui est bordé d'un filet d'émail vert opaque semé de points jaunes régulièrement espacés. Il est impossible de nier que ce travail ait été fait en Italie et — en supposant que l'on puisse au premier abord, et comme nous en avons entendu exprimer l'opinion, admettre que les plaques de la bordure rentrent dans la catégorie de celles que les orfèvres de tous les pays demandaient aux émailleurs de Constantinople pour les appliquer ensuite, et selon leurs besoins, sur des pièces qu'elles décorent, la plupart du temps, sans aucune symétrie, — on est bien forcé de convenir que l'inscription en émail cloisonné a été exécutée spécialement pour la place qu'elle devait occuper dans l'ensemble de l'œuvre, comme l'avaient été précédemment les plaques d'encadrement de l'autel de Saint-Ambroise [1]. Nous sommes donc bien véritablement ici en présence d'émaux qui peuvent servir de types et qui, par cela même, permettent de reconnaître les émaux de même nature qui existent dans d'autres collections.

En Allemagne, c'est à la fin du xe siècle que la pratique de l'émaillerie fut introduite par suite du mariage, en 971, d'Othon II, fils d'Othon le Grand, avec Théophanie, fille de Romain le Jeune, empereur d'Orient, et petite-fille de Constantin Porphyrogénète. La jeune princesse qui, dès son enfance, avait appris à aimer les arts, et qui apportait, parmi les richesses qui composaient sa dot, des bijoux magnifiques fabriqués par les orfèvres les plus habiles de son pays, s'était fait suivre d'artistes de tout genre qui se fixèrent auprès de la cour de l'empereur, à Trèves, où ils établirent cette École et ces ateliers qui, sous l'intelligente direction de l'évêque Egbert (+ 993) et de saint Bernard (+ 1022), précepteur du jeune Othon et, depuis, évêque d'Hildesheim, devaient régénérer l'art allemand encore barbare et produire un si grand nombre d'œuvres intéressantes à tant de points de vue. Cependant, l'émaillerie, telle que les artistes byzantins l'avaient apportée à Trèves, ne fut pas pratiquée pendant bien long-

1. Dans les plaques de l'évangéliaire de M. Spitzer, on trouve, comme dans celles du *Paliotto*, un blanc opaque très pur, d'une autre nature ou tout au moins d'un autre aspect que celui que l'on rencontre dans les émaux de fabrication byzantine.

temps en Allemagne. Cet art si fin et si délicat exigeait une patience et une adresse que ne possédaient généralement pas les artisans allemands. A en juger par quelques rares spécimens, entre autres par les trois croix d'or conservées dans le trésor de l'église d'Essen, leurs premiers essais de reproduction de la figure humaine avaient été bien loin d'égaler les modèles qu'ils prétendaient copier ; aussi durent-ils assez promptement se borner à ne fabriquer que des plaques décorées de motifs d'ornements d'une exécution plus simple, mais qui n'en présentait pas moins encore de très grandes difficultés pour des mains peu exercées à plier les bandelettes de métal suivant les exigences d'un dessin souvent assez compliqué. Pendant quelque temps ils conservèrent bien intact le procédé du cloisonnage qui leur avait été enseigné, réservant seulement sur le bord de la plaque un large filet d'encadrement, pris dans l'épaisseur du métal qu'ils creusaient entièrement de façon à former une cuve dans le fond de laquelle ils fixaient les lamelles qui devaient maintenir l'émail ; peu à peu, et pour simplifier leur travail, ils laissèrent subsister une plus grande portion de métal, se bornant simplement à creuser — ou *champlever* — d'après un dessin symétrique quelques parties qu'ils cloisonnaient ensuite et qui se trouvaient ainsi reliées ensemble par des bandes plus ou moins larges réservées — ou *épargnées* — par le burin. Puis ils imaginèrent de substituer le cuivre à l'or qu'avaient employé presque exclusivement les Grecs, ce qui leur permettait, non seulement de donner une place plus importante aux émaux qu'ils faisaient entrer dans l'ensemble de la décoration des œuvres d'orfèvrerie et, par conséquent, de fournir celles-ci à un prix moins élevé, mais encore de supprimer une partie de la difficulté d'exécution en agrandissant leurs plaques.

Nous trouvons dans la collection de M. Spitzer sur une seconde couverture d'évangéliaire, formée d'une plaque centrale en ivoire, cantonnée dans les angles des attributs des quatre évangélistes également en ivoire, des exemples remarquables de ces émaux *mixtes*, c'est-à-dire obtenus au moyen des deux procédés réunis du cloisonnage et du champlevage ; ce sont des plaques rectangulaires décorées d'ornements à divisions géométriques réservées dans le métal et formant ainsi des cuves dont le centre est occupé par des rosaces ou des fleurons, d'une extrême délicatesse d'exécution, dessinés par des cloisons mobiles.

On arriva enfin bientôt à supprimer tout à fait le cloisonnage mobile et à le remplacer partout par des cloisons fixes, réservées

dans le métal, mais tellement minces que, dans les œuvres exécutées au début, sous l'influence immédiate des traditions grecques, il est souvent difficile de se rendre un compte exact du procédé employé.

M. Spitzer possède deux admirables spécimens de ces premières manifestations extrêmement rares de l'émaillerie allemande; l'un est une grande croix du XIIe siècle qui ne mesure pas moins de 0^m^675 de hauteur sur 0^m^435 de largeur, et dans laquelle tout rappelle l'influence byzantine : la rigidité du corps du Christ, la coloration teintée des chairs, le travail fin et délicat des cloisons métalliques qui, dans certaines parties, paraissent soudées sur le fond et non champlevées en réserve; l'autre est une plaque en cuivre doré sur laquelle est représenté le Christ assis entouré des symboles des quatre évangélistes. Ici, surtout, l'influence byzantine est indéniable; le dessin général, et particulièrement le développement exagéré de la partie inférieure de la figure, l'imitation du cloisonnage formant de nombreux plis, l'harmonie des couleurs et plus spécialement la présence d'émaux translucides, du vert ou du bleu entre autres, tout est byzantin. Mais ce qui rend cette belle plaque plus intéressante encore pour l'histoire de l'émaillerie, c'est que l'on y trouve un exemple du premier emploi d'un procédé d'exécution qui devait jouer plus tard un rôle important. La difficulté que les émailleurs éprouvaient pour rendre le dessin des têtes, surtout dans les petites figures, et leur donner au moyen des cloisons métalliques, non pas même un ensemble satisfaisant, mais une apparence qui ne fût pas grotesque, était assez considérable pour les pousser à chercher un autre mode d'expression; ils y arrivèrent en *réservant* les têtes, les mains, les pieds et généralement toutes les parties nues qui se détachèrent alors en métal gravé sur le fond et les vêtements émaillés dont le cloisonnage exigeait moins de souplesse et moins d'habileté. Au début, les têtes étaient modelées et fondues à part, puis appliquées après coup sur la surface plane de l'émail d'où elles s'enlevaient en relief assez saillant. Dans la belle plaque que nous cherchons à décrire, la tête du Christ ainsi que celles de l'ange et des trois animaux symboliques sont exécutées de cette façon, avec une finesse de ciselure que l'on ne retrouve plus dans les émaux des époques suivantes. Les mains et les pieds sont simplement réservés en métal gravé et doré.

A côté de ces œuvres qui portent ainsi l'empreinte de l'exécution soignée et l'on pourrait presque dire savante des artistes qui avaient conservé les traditions des émailleurs grecs, il en est d'autres, et ce ne sont pas les moins intéressantes, dans lesquelles on trouve la

rudesse primitive et un peu barbare de l'art allemand à ses débuts. Telles sont les quatre figures en haut-relief qui décorent le couvercle et la face antérieure d'un grand et magnifique coffret reliquaire du commencement du XIIe siècle ; ces figures, d'un style un peu rude, mais cependant d'un très grand caractère, dont les vêtements seuls



CHASSE CARRÉE. (TRAVAIL DE LIMOGES DU XIIe SIÈCLE.)

(Collection Spitzer.)

sont couverts d'émaux renfermés entre des cloisons très épaisses réservées dans le métal, sont d'une exécution assez lourde qui contraste singulièrement avec la délicatesse du travail des plaques d'émail cloisonné de fabrication byzantine, qui forment les bords de ce rare et précieux spécimen des premières manifestations de l'émaillerie occidentale ; mais ce qui rend encore plus sensible la différence

qui existait alors entre l'art byzantin et l'art allemand, c'est la présence, au milieu de plaques ornées de superbes cabochons et de filagrammes granulés, de quatre grands émaux bombés, de forme circulaire, dont le dessin est obtenu au moyen d'un champlevage d'une exécution maladroite, sèche et irrégulière, qu'accentue davantage le voisinage des petites plaques si finement travaillées de la bordure ; on voit que l'orfèvre, n'ayant pas à sa disposition des plaques d'émail cloisonné assez importantes pour occuper les places vides, a voulu y suppléer par des émaux de sa fabrication. Dans les têtes des deux figures principales, les prunelles sont exprimées au moyen de perles en émail noir ; les mains et les pieds sont légèrement retouchés et gravés au burin.

Le procédé qui consistait à émailler seulement une partie des figures en en réservant certaines autres en métal gravé conduisit bientôt à un autre mode d'exécution plus facile et plus prompt, qui fut usité d'abord pour les émaux de petite dimension, mais qui devint ensuite d'un emploi presque général. Les figures furent entièrement réservées, et les fonds et les accessoires reçurent seuls une coloration en émail incrusté. C'était l'abandon de la tradition grecque, mais seulement au point de vue technique; car le dessin, surtout dans quelques-unes des plus anciennes pièces exécutées ainsi, rappelle souvent celui des figures byzantines de la plus belle époque.

Un des meilleurs et des plus purs spécimens de cette première période de l'émaillerie champlevée est, sans contredit, l'autel portatif du XIIe siècle que nous reproduisons ici. Comme ceux qui sont conservés dans la cathédrale de Bamberg, au château de Hanovre, et dans l'église Sainte-Marie du Capitole, à Cologne, il a la forme d'un coffret à couvercle plat, ou mieux d'un petit autel élevé sur des pieds figurés par des dragons aux ailes ornemanisées. Chacune des grandes faces est divisée en six compartiments séparés par des colonnes dont les fûts sont émaillés en blanc et les chapiteaux réservés en métal ; au centre de chacun de ces compartiments sont assis les douze apôtres se détachant en cuivre doré sur des fonds alternativement bleu lapis et bleu clair légèrement verdâtre [1]; les nimbes sont en émail jaune; les douze figures, champlevées avec beaucoup de soin, sont gravées très finement de traits remplis et, pour ainsi dire, niellés d'émail d'un bleu noirâtre assez foncé. Les faces latérales sont décorées de plaques

1. Par suite d'une erreur de gravure, cet hôtel portatif est figuré ici *retourné;* en outre la différence assez sensible de la coloration des fonds sur lesquels s'enlèvent les figures des apôtres n'a pas été observée.

représentant, l'une, le Christ entouré des symboles des évangélistes, et ayant à sa droite la Vierge et à sa gauche saint Jean ; l'autre, la Vierge assise, tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux et accompagnée des anges Gabriel et Raphaël qui tendent leurs mains vers elle ; ces deux compositions, d'un dessin correct et d'une gravure fine et élégante, se détachent également sur des fonds bleus nuancés dans certaines parties accessoires. Sur le couvercle qui forme la table de l'autel, se trouve, au centre, la pierre consacrée entourée de dix plaques d'émail reliées ensemble et encadrées par des bandes de métal gravées en creux ; la composition et l'arrangement de ces plaques montrent cette alliance symbolique de l'Ancien et du Nouveau Testament que l'on rencontre si fréquemment dans les œuvres de l'orfèvrerie allemande de cette époque : le *Sacrifice d'Abraham; Abel*, charmante figure d'adolescent portant dans ses bras l'agneau qu'il offre au Seigneur; *Moïse*, tenant le serpent d'airain; *David; Salomon*, etc.; puis le *Christ en croix* ayant à sa droite l'Église triomphante et à sa gauche la Synagogue qui se détourne tristement en emportant les Tables de la Loi. Sous le rapport du dessin ces dernières figures sont, en général, inférieures à celles des Apôtres qui ont été évidemment copiées sur des modèles exécutés par des artistes byzantins, et que l'on retrouve sur d'autres œuvres du même genre, mais quelques-unes, cependant, surtout celles d'Abel et de David, sont d'un si beau style et d'une si grande tournure qu'elles permettent de supposer l'existence de modèles connus et pour ainsi dire traditionnels.

Ce curieux monument, si intéressant pour l'histoire de l'émaillerie, ne porte pas comme celui de Hanovre, avec lequel il a plusieurs points de ressemblance, la signature de l'orfèvre qui l'a exécuté (*Eilbertus Coloniensis me fecit*), mais comme lui, cependant, il appartient à un de ces ateliers qui furent établis à Cologne lorsque l'impératrice Théophanie vint y fixer sa résidence quelques années avant sa mort, et qui, jusqu'à la fin du XIIIe siècle, restèrent le centre principal de production de l'orfèvrerie émaillée allemande.

C'est de Cologne également que provient un petit reliquaire du XIIe siècle en forme de quatre lobes à redans, porté sur une base demi-sphérique à trois pieds, à laquelle le relie une courte tige enfilant une boule de cristal de roche; d'autres boules en cristal de roche également ornent le sommet de chacun des lobes. Ce reliquaire qui représente, en réserve sur un fond d'émail bleu de deux tons, le Christ en croix entouré de la Vierge et de saint Jean vus à mi-corps, est évidemment de la même main que le reliquaire de forme semblable

conservé au Musée du Louvre (*D.* 70) et connu sous le nom de *Reliquaire de saint Henri;* les procédés d'exécution sont absolument semblables, et, dans l'un comme dans l'autre, le fond d'émail est piqueté de points en métal réservé, qui n'avaient d'autre but que de retenir l'émail en le divisant et de l'empêcher ainsi de s'écailler ou de se gripper au feu. Comme dans le reliquaire du Louvre, la base est hémisphérique et décorée de rinceaux et de rosaces à quatre lobes sur fond d'émail ; la face postérieure seule offre une légère différence : dans le reliquaire de M. Spitzer elle se compose d'une plaque de métal ne portant aucune trace d'émail, et sur laquelle l'artiste a gravé l'Agneau pascal et les symboles des évangélistes, tandis que dans celui du Louvre, le Christ, assis sur un arc et entouré de deux bustes de rois couronnés, se détache en réserve sur un fond d'émail bleu.

L'emploi simultané des deux procédés, celui de l'émaillage des figures en relief ou sur surface plane, et des figures réservées en métal gravé sur fond émaillé, se rencontre sur une riche châsse en forme d'église à transept, décorée, sur sa face antérieure, de figures en relief dont les vêtements seuls sont émaillés, et, au revers, de sujets à personnages réservés en métal gravé sur fonds d'émail enrichis de rinceaux. Les figures en relief sont celles du Christ en croix, ayant à sa droite les saintes femmes et, à sa gauche, saint Jean et un personnage vêtu d'une tunique à losanges de métal réservés sur émail bleu; sur le rampant du toit se trouvent quatre anges également en relief, dont deux en pied et deux vus à mi-corps; les prunelles sont en perles d'émail noir. Toutes ces figures, ainsi que les bandes d'émail formant bordure, ont été exécutées à part et appliquées après coup sur un fond de cuivre doré enrichi de nombreux cabochons et gravé de quatre feuilles sur fond pointillé. Au revers, les scènes représentées sur des plaques de cuivre gravées en réserve sur fond émaillé sont : sur le toit, l'*Annonciation* et la *Visitation* et, sur la face, la *Crèche* et l'*Annonciation aux bergers* séparées par la plaque du milieu sur laquelle se trouve le Christ, imberbe, montrant ses stigmates; sur les côtés se trouvent les figures de saint Pierre et de saint Paul. Tous les personnages sont d'un dessin assez correct, bien drapés, et surtout d'un très beau sentiment. Le toit est surmonté d'une crête ajourée, ornée de boules de cristal de roche.

Ce sont là, dans la collection de M. Spitzer, les plus importants parmi les émaux de l'École rhénane ; il en est certainement d'autres fort beaux et qui mériteraient une description assez étendue; mais

ce n'est pas un catalogue que nous dressons ici et nous devons, dans cette rapide étude, mentionner seulement les pièces qui peuvent offrir de l'intérêt au point de vue de l'histoire de l'émaillerie. Nous aborderons donc immédiatement l'examen des émaux de Limoges, *de opere Lemovitico*, suivant la dénomination usitée dans les inventaires au moyen âge.



AGRAFE DE MANTEAU. (ÉMAIL FRANÇAIS DU XIV[e] SIÈCLE.)

(Collection Spitzer.)

La question, pendant si longtemps controversée des origines de l'émaillerie incrustée française et particulièrement limousine, est à peu près résolue actuellement et, malgré l'opinion de quelques archéologues poussés par un amour-propre national un peu exagéré, il semble admis généralement, aujourd'hui, que la pratique de l'émaillerie nous est arrivée des bords du Rhin en passant par Verdun, au XII[e] siècle, alors que l'Allemagne avait abandonné tout à fait le procédé du cloisonnage mobile qui marque ses premiers essais dans l'art de l'émail. Limoges doit donc en prendre son parti et se conten-

ter de la gloire, assez grande, du reste, et qui ne lui est contestée par personne, d'avoir donné naissance à ce bel art du XVIe siècle dans lequel ses plus illustres enfants, les Pénicaud, les Limosin, les Raymond, les Courteys et tant d'autres, n'ont jamais eu de rivaux.

S'il pouvait rester quelques doutes, la comparaison, facile à établir dans les vitrines de M. Spitzer, entre les émaux rhénans et les émaux de Limoges, suffirait à les dissiper; on retrouve, dans les uns et les autres, les mêmes procédés d'exécution et les mêmes éléments décoratifs, mais avec la différence qui sépare une copie d'une œuvre originale, et cela est d'autant plus facile à constater que l'art de l'émaillerie, à l'exception du cloisonnage mobile qui n'a jamais été pratiqué à Limoges, suivit dans cette ville à peu près la même marche que sur les bords du Rhin où on commença, ainsi que nous l'avons vu, par émailler en plein tout le sujet pour arriver, à force de simplifier le travail, à réserver les figures sur le métal et à ne plus émailler que les fonds.

Au début, et pendant la plus grande partie du XIIIe siècle, les œuvres sorties des ateliers de Limoges conservent un grand caractère d'art. Les figures en relief enrichies quelquefois de perles d'émail et de pierres précieuses se détachent sur des fonds émaillés de rinceaux dans lesquels on trouve peut-être moins d'invention décorative que dans les ornements des émaux rhénans, mais qui n'en témoignent pas moins d'une certaine recherche artistique. C'est à cette époque qu'appartiennent les deux belles plaques ovales, détachées évidemment d'une grande châsse et qui représentent, en haut-relief de cuivre doré orné de cabochons sur fond de rinceaux émaillés, l'une, le Christ assis, bénissant de la main droite et tenant l'Évangile de la gauche, l'autre, saint Pierre vêtu d'une tunique dont la bordure est rehaussée de perles d'émail bleu; dans ces deux figures, les têtes, d'un beau caractère, sont ciselées avec soin et, comme dans les anciens émaux rhénans, montrent des prunelles en émail noir.

C'est également à cette première période de l'émaillerie de Limoges que remonte la rarissime petite châsse carrée dont notre gravure de la page 473 nous dispense de donner une description détaillée. Ici déjà on constate l'abandon de l'emploi des figures saillantes : la tête seule est en relief; cependant l'artiste a eu soin de creuser assez profondément les plis du vêtement en adoucissant les traits de sa gravure sur les bords, pour constituer une sorte de trompe-l'œil qui donne plus d'importance à la figure de la Vierge et la détache davantage du fond; sur les côtés où sont représentés les quatre Apôtres, les per-

sonnages sont simplement gravés au trait sur le cuivre épargné. La plaque du revers est décorée de lignes parallèles ou de rangées de ronds juxtaposés, réservés en métal sur fond d'émail bleu, et dans le centre desquels sont inscrits des astéroïdes émaillés dans des gammes alternées de rouge, vert et jaune, et de bleu lapis, bleu clair et blanc.

L'ensemble général de cette décoration est, on le voit, des plus simples au moins comme conception ; on n'y retrouve pas cette variété d'ornements, ni cette recherche de composition que l'on remarque si souvent dans les émaux rhénans et qui donnent à ces derniers une supériorité incontestable ; mais elle est si bien exécutée, les couleurs où la gamme bleue domine en sont si belles, si harmonieuses, et font si bien ressortir l'éclat du métal doré, que l'on oublie facilement sa pauvreté artistique pour ne plus voir que sa richesse décorative.

Malheureusement cette première période de l'orfèvrerie émaillée de Limoges dura peu : à partir de la moitié du XIII[e] siècle, le travail de l'émailleur disparaît en partie et s'efface devant celui du sculpteur, du fondeur et du graveur ; son rôle se borne alors à la simple décoration des fonds, opération qui ne présentait guère de difficultés au point de vue de l'exécution et qui, par cela même, aida considérablement à la fabrication des objets émaillés tout en arrêtant le développement artistique de l'émaillerie. Il semble que les orfèvres de Limoges aient cherché avant tout à profiter de la vogue qui s'attachait à leurs œuvres et à fabriquer vite et à peu de frais les objets de mobilier ecclésiastique qu'on leur demandait de tous côtés ; ils les recouvraient d'émaux dans certaines parties, parce que leurs couleurs se mêlaient harmonieusement au métal doré, mais ce n'était pour eux qu'un accessoire, qu'un fond destiné à faire valoir leur travail et, dans beaucoup de cas, à le simplifier.

Ce caractère commercial de l'orfèvrerie émaillée de Limoges et son infériorité relative vis-à-vis des œuvres sorties des ateliers de Cologne se montrent même dans les plus petits détails ; on sent que les modestes artisans limousins, travaillant seuls dans leurs boutiques, copiaient, sans s'inquiéter beaucoup d'en comprendre la signification, les modèles qu'on leur donnait ; c'est ainsi que, même dans des pièces d'une belle exécution, le monogramme du Christ est souvent illisible et que les lettres symboliques, A et ω, sont gravées de façon qu'on y puisse voir tout, excepté ce qu'elles doivent exprimer. L'ω surtout a tantôt la forme de lunettes rondes, tantôt celle d'un B couché (ꟽ).
C'est ainsi également que les petites têtes rapportées en relief sur les figures réservées sont souvent les mêmes pour tous les person-

nages, que ce soient la Vierge ou saint Jean, les saintes femmes ou les anges; comme dans les figurines de Tanagra, elles sortent toutes du même moule. L'artiste se borne à les tourner un peu plus ou un peu moins de côté, à droite ou à gauche, suivant la position du personnage; mais, que ce dernier soit petit ou grand, la grosseur de la tête ne change pas, ce qui produit de singuliers effets.

Nous ne chercherons pas à décrire ici tous les monuments de l'orfèvrerie émaillée de Limoges qui sont renfermés dans les vitrines de M. Spitzer : châsses et reliquaires, plaques d'évangéliaires, crosses, colombes eucharistiques, pyxides, etc. Tous sont des œuvres de premier mérite et, si l'on rencontre dans quelques-uns les défauts pour ainsi dire caractéristiques de la fabrication limousine que nous avons cru devoir signaler, on y trouve par contre, dans le dessin des figures et dans la composition des sujets à plusieurs personnages, des qualités artistiques supérieures à celles des émaux rhénans.

Les orfèvres de Limoges, quoiqu'ils fussent certainement les plus renommés et les plus habiles, n'étaient pas les seuls en France à pratiquer l'art de l'émaillerie sur cuivre doré, et quand on étudie avec attention et que l'on compare entre eux les spécimens des divers genres qui sont désignés aujourd'hui sous le nom général d'émaux limousins, on remarque dans quelques-uns des différences de style, de couleur et d'exécution tellement évidentes, que l'on ne peut nier l'existence d'ateliers moins importants, dans lesquels on aurait fabriqué le genre spécial d'orfèvrerie auquel Limoges avait donné son nom. Telle est entre autres, dans la collection de M. Spitzer, l'agrafe de manteau que représente notre dessin de la page 477. Non seulement la disposition générale de l'ensemble, ainsi que les figures et les chimères qui décorent cette agrafe n'appartiennent pas à l'École de Limoges, mais les émaux mêmes qui couvrent le fond, le rouge et le bleu, n'ont ni la qualité ni la tonalité de ceux qu'employaient les émailleurs limousins; on y trouve aussi cette particularité assez rare dans les œuvres de Limoges, que les traits de la gravure sont remplis et comme niellés d'émail de couleur. Les documents sur l'art de l'émaillerie sont encore trop peu nombreux pour que nous puissions assigner une provenance certaine aux objets de ce genre qui sont parvenus jusqu'à nous; mais, d'après les caractères que présentent ceux que nous connaissons, nous serions portés à les attribuer à des ateliers parisiens dont l'existence nous sera peut-être révélée un jour.

ÉDOUARD GARNIER.

E. Werenskjold pinx. Heliog. Dujardin

PETITE PAYSANNE DE NORVÈGE

Gazette des Beaux-Arts. Imp. L. Eudes

LES

PEINTURES DÉCORATIVES DE FRAGONARD

ET LES

PANNEAUX DE GRASSE.



L peintre de l'*Escarpolette* n'est pas seulement l'auteur de tableaux très finis et très étudiés, connus de tous et que la gravure a popularisés; il l'est encore d'importantes peintures décoratives beaucoup moins connues.

Il y avait en lui les qualités d'un véritable décorateur. Son tempérament le portait vers l'exécution libre et la chose enlevée au premier coup. Volontairement beaucoup de ses toiles ont été laissées à l'état d'ébauches, comme si elles devaient toujours être vues de loin et ne produire leur effet qu'à distance. Cette tendance, qui aurait été pour un peintre moins spirituel un grave défaut, prenait chez lui les apparences d'une agréable négligence et avait l'avantage de conserver à sa peinture des tons frais et gais à l'œil. Vibrantes et colorées comme des esquisses de Rubens dont elles semblent souvent garder un reflet, nombre de ses toiles ont la fraîcheur des fresques et la légèreté d'exécution nécessaire à des peintures destinées à s'enlever sur les tons clairs des boiseries ou à trouer les plafonds de lumineuses perspectives. Aussi ses travaux décoratifs réunissent-ils l'éclat à la facilité et leur vive facture, souvent lâchée, était bien faite pour égayer par leur délicatesse les salons qu'ils devaient orner. Toutefois ses premières œuvres ne portent pas encore

ces marques de négligence et de fougue; elles sont beaucoup plus sages et soignées et la remarque est frappante surtout dans les importantes peintures de Grasse exécutées vers 1770, cinq ou six ans après son retour de Rome.

Les premières études de Fragonard l'avaient préparé à cette manière qui réclame tant de prestige dans l'exécution. Élève et collaborateur de Boucher dans la préparation des travaux qu'il brossait au beau temps de Mme de Pompadour, pour la cour et la ville, son séjour auprès d'un tel maître était bien la meilleure initiation à la peinture décorative telle que la comprenait l'idéal frivole de l'époque. Il a subi son influence comme il subit ensuite celle des grands décorateurs italiens. Tout en surprenant leurs secrets, le jeune artiste n'a été que trop impressionné par Tiepolo et Solimène. Ils ont assoupli son talent, éclairé son remarquable tempérament de coloriste, mais n'ont-ils pas un peu trop porté le peintre au pastiche?

A son retour de Rome, tout imprégné d'eux, c'est leur influence qui le domine quand il prend son pinceau pour exécuter son célèbre tableau de *Corésus se sacrifiant pour sauver Callirhoé,* — effort louable mais unique, vers le grand art et la peinture sérieuse. L'écho des espérances que ce tableau si poétiquement décrit par Diderot avait fait naître s'éteignait à peine, qu'il était déjà sollicité par les fermiers généraux et par les femmes à la mode désireux d'orner leurs hôtels ou leurs petites maisons des faubourgs. N'était-il pas sollicité par un seigneur de la cour de peindre sa maîtresse balancée par un évêque? Fragonard obtint de remplacer celui-ci par un bonhomme de mari, mais ne put éviter de peindre l'amoureux couché sur l'herbe et profitant des *Hasards heureux de l'escarpolette.* Bientôt sa réputation de peintre léger et chatoyant commençait à percer; on voulait avoir de lui, qui des trumeaux, qui un plafond, ou tout au moins un paysage; de cette époque datent ses relations avec le monde de la finance. Au Salon de 1767 était exposé le plafond destiné à l'hôtel de Bergeret de Grandcour, fermier général, amateur d'art, qui le prendra pour *cicerone* dans le grand voyage d'Italie qu'ils feront ensemble à quelques années de là. *Groupes d'enfants dans le ciel,* tel était le titre de cette peinture que Bachaumont trouvait exécutée « d'une manière très légère et très aérienne »; on peut s'en faire une idée par la gravure au lavis due à son ami l'abbé de Saint-Non; elle fut au contraire malmenée par Diderot, qui n'y voyait qu'une « grande et belle omelette d'enfants, bien douillette et bien jaune ».

Le critique avait rêvé pour Fragonard l'avenir d'un peintre

d'histoire et ne lui pardonnait pas de tourner au genre et à la peinture de trumeau.

En même temps Bergeret faisait compléter la décoration de son salon de la rue du Temple par des dessus de porte, représentant les *Arts* sous des figures allégoriques de femmes. L'abbé de Saint-Non, fidèle à ses premiers enthousiasmes, racheta ces toiles à la vente après décès du financier.

On retrouve vers le même temps, de 1767 à 1773, Fragonard occupé à divers travaux décoratifs : peignant de grands panneaux pour le château d'Hénonville que restaurait vers 1770 le fermier général Rostin d'Ivry; pour un autre amateur, la grande peinture décorative de plus de trois mètres de largeur, la *Fête de Saint-Cloud*, spirituelle image tout ensoleillée des fêtes populaires d'autrefois, qui orne actuellement l'une des salles de la Banque de France, ou bien encore de vaporeuses compositions, comme la *Main chaude* et le *Cheval fondu* [1], animées de groupes d'enfants jouant dans des paysages de fantaisie. Elles ont été certainement détachées de quelque boiserie à tons gris et il ne faudrait peut-être pas trop leur reprocher leur inconsistance en faveur de l'esprit avec lequel elles sont traitées et des conditions particulières de cet art du décorateur qui exige tant de légèreté et si peu d'ombres.

Parmi ses travaux les plus connus dans ce genre, il faut noter sa décoration du salon de Mlle Guimard, dans l'hôtel qu'elle venait de faire édifier par l'architecte Le Doux, rue de la Chaussée-d'Antin, presque au coin du boulevard. Ce galant travail, interrompu par suite de la brouille survenue entre le peintre et la danseuse, fut, rencontre imprévue, terminé par Louis David, sacrifiant alors aux Grâces du XVIIIe siècle. La réputation du peintre galant imposait pour ainsi dire à la célèbre pensionnaire de l'Opéra, qualifiée alors de *squelette des Grâces*, le choix de l'artiste chargé de décorer le temple de Terpsichore. Traitait-elle son peintre comme ses amants, c'est-à-dire assez cavalièrement, tout porte à le croire; ce qui est certain, c'est que devant ses exigences Fragonard dut se retirer, laissant son œuvre inachevée. Il en reste assez néanmoins pour la juger : c'est le portrait en pied de la danseuse, qui devait former le panneau central, une merveille de claire et fraîche exécution, dans le pur costume de bergère d'opéra, la jupe de taffetas bleu tendre couverte de dentelles et parsemée de roses. La jeune femme esquisse un pas, pendant qu'un

1. Ces deux panneaux décoratifs proviennent de la vente E. Pereire et font partie de la collection du comte Pillet-Will.

Amour indiscret la vise au talon, indiquant ainsi que ce pied délié qui fait tant de victimes n'est pas invulnérable. Malgré l'engageant sourire dont le peintre a gratifié cette figure ingrate, il n'est pas arrivé à la rendre jolie, ce qui n'empêche pas cette toile harmonieuse d'être un des gracieux spécimens de la peinture décorative du temps.

Faut-il ajouter foi à la légende voulant que l'artiste ait été du dernier bien avec la danseuse et que l'abandon des peintures de l'hôtel de la Guimard ait eu lieu à la suite d'une scène de jalousie? Il est certain qu'il était dans la destinée du galant Fragonard de se brouiller avec les femmes qui employaient ses talents. C'est ce qui arriva vraisemblablement avec Mme du Barry, au sujet de la plus importante de ses œuvres de décoration : les magnifiques panneaux de Grasse, égarés aujourd'hui dans le salon bourgeois d'une lointaine petite ville et qui avaient été destinés à orner le salon principal du pavillon de Louveciennes, consacré par la favorite à recevoir son royal amant. Drouais, son portraitiste attitré, avait mis notre artiste en rapport avec elle, en lui faisant faire l'acquisition d'une première série de dessus de porte pour l'ornementation de l'ancien château. La mention de cet achat se trouve ainsi relatée sur le *Mémoire des ouvrages de peinture commandés par madame la comtesse du Barry à Drouais, peintre du Roy :*

« Du dimanche 24 juin 1770, livré à madame la comtesse quatre « dessus de porte pour l'ancien pavillon de Louveciennes, l'un repré- « sentant les *Grâces*, l'autre l'*Amour qui embrase l'Univers*, l'autre *Vénus « et l'Amour* et l'autre la *Nuit*. Ces quatre dessus de porte peints par « Fragonard peintre du Roy. Ils ont été achetés par madame la com- « tesse au sieur Drouais à qui ils appartenoient 1,200 livres. »

On sait qu'il y eut deux pavillons bien distincts dans ce petit village voisin de Marly. C'est en 1769, à Compiègne, que le roi donna à sa maîtresse, pour en jouir sa vie durant, le château de Louveciennes devenu vacant par la mort du jeune prince de Lamballe, fils du duc de Penthièvre. C'était une assez petite maison que le bruit *lamentable* de la machine de Marly, située dans le voisinage immédiat, ne contribuait pas à rendre fort agréable. Les travaux de restauration commencèrent en octobre 1769 sous les ordres de l'architecte Gabriel le fils, et c'est pour embellir le salon que furent achetés les trumeaux ci-dessus que nous supposons charmants, mais dont nous n'avons pas retrouvé la trace. Grâce à eux sans doute Fragonard dut d'être choisi pour une nouvelle commande destinée cette fois au nouveau pavillon, lorsque celui-ci fut jugé indispensable.



« L'ESCALADE » OU « LA SURPRISE », PAR FRAGONARD.

(Esquisse appartenant à Mme veuve Vatel.)

La construction de cet élégant et célèbre édicule, destiné aux collations du Roi, commença le 15 septembre 1770 sous la direction de l'architecte Ledoux et fut terminée au début de l'année 1772. Composé seulement d'un rez-de-chaussée orné d'un péristyle au fronton duquel se déroulait une bacchanale due au ciseau du sculpteur Lecomte, il ne s'y trouvait pas de chambres à coucher. On entrait dans le vestibule décoré de groupes de femmes du même artiste et de Pajou. Il ouvrait sur trois salons. Celui de gauche, de forme ovale, au plafond peint par Briard, servait de salle à manger : Moreau le jeune, dans l'aquarelle du Louvre représentant un souper offert à Louis XV par sa maîtresse, nous a conservé sa somptueuse ordonnance.

C'est dans le grand salon carré du milieu, ou galerie, que se trouvaient, suivant Dulaure, les nouveaux dessus de porte de Fragonard et c'est à la rémunération de ce travail que se rapportent deux autres payements de 1,200 livres chaque, à la date de juin et de septembre 1771, mentionnés dans les comptes que Mme du Barry faisait régler par le banquier de la cour, Beaujon, ou par son notaire, maître Lepot d'Auteuil[1]. Fragonard s'y trouve en bonne compagnie, car on avait fait appel aux meilleurs artistes et metteurs en œuvre du temps. A Pajou, à Vassé, à Lemoine, à Allegrain on avait demandé les sculptures; à Greuze, dont la *Cruche cassée* ornait un des lambris, à Drouais, à Vernet les peintures; l'inimitable Gouthière fondait, dorait et ciselait tous les cuivres, leur donnant une valeur d'orfèvrerie; Lepaute fournissait les pendules, Roettiers les lustres, les bras et les feux, et le tapissier Cozette couvrait pour elle les murailles de ses magnifiques tentures. Enfin dans le troisième salon, celui de droite, les panneaux furent remplis par quatre grands tableaux de Vien représentant les *Progrès de l'amour dans le cœur des jeunes filles*. Cet artiste exposa deux d'entre eux au Salon de 1773, hauts tous deux de 10 pieds sur 7 pieds environ de largeur. Ce sont ces toiles qui furent préférées à celles de Fragonard, et le livret de 1773 dit expressément qu'elles appartiennent à Mme la comtesse du Barry et qu'elles sont *destinées pour Lucienne*.

Dans l'un, deux jeunes Grecques font serment de ne jamais aimer et se jurent un éternel attachement sur l'autel de l'Amitié. L'Amour sourit et favorise les vœux d'un jeune homme qui profite du sommeil du Temps pour allumer son flambeau à l'autel même de l'Amitié. Que ces sous-entendus alambiqués sont donc assez dix-huitième siècle!

1. Bordereaux des sommes payées pour compte de Mme la comtesse du Barry. Bibl. nat. Fonds français, 8157-8160.

L'autre panneau représentait les jeunes Grecques enguirlandant l'Amour endormi.

La similitude des sujets avec ceux traités par Fragonard dans les peintures décoratives actuellement à Grasse et qui ont toujours passé pour avoir été exécutées pour Mme du Barry en vue de l'ornementation de Louveciennes, le nombre de ces tableaux (le cinquième n'ayant été peint que plus tard) et leur dimension pareille ne sont pas le résultat d'une simple coïncidence. Quel est donc le motif qui leur a fait préférer ceux de Vien ? Ce ne doit pas être leur infériorité, car ces belles toiles de l'invention la plus heureuse, d'une couleur charmante et d'une harmonie délicate ne peuvent avoir été jugées indignes du cadre recherché que nous venons de décrire. Il faut chercher ailleurs la raison de cette exclusion, la cause de ce caprice. Un motif d'argent? Mais Mme du Barry recevait une magnifique pension du Roi, deux à trois cent mille livres par mois, et malgré les prétentions légitimes de l'artiste, nous n'admettons pas une difficulté à ce sujet. Faut-il croire à la susceptibilité du peintre, fort pointilleux, assez peu courtisan et qui aurait été blessé par quelque procédé discourtois? Ou plutôt, par une hypothèse qui n'a rien d'invraisemblable, à une sorte de concours entre les deux artistes, accepté par eux et dans lequel Fragonard, bien qu'il fût sur son terrain des scènes galantes, se serait vu préférer l'œuvre de son rival, alors dans tout l'éclat de son talent et l'apogée de la faveur? Vien n'aurait-il pas aussi mieux saisi le goût du temps pour les sujets inspirés de l'antique et n'était-il pas plus habile peut-être à flatter les passions des hôtes du lieu et à comprendre la pensée intime de la favorite, en peignant par le menu ces jeunes Grecques dans des costumes plus que légers? Ce qui le laisserait supposer, c'est d'une part la résignation de Fragonard, qui garda vingt ans ces toiles dans son atelier, sans qu'aucune trace d'indemnité payée par Mme du Barry s'y réfère dans ses comptes, et d'autre part les exclamations effarées d'un public pourtant peu pudibond à la vue des tableaux de Vien, destinés à ranimer dans ce boudoir voluptueux les sens blasés du vieux roi. Bachaumont se faisait l'écho de cette impression en constatant que « les nudités accumulées semblent annoncer la nécessité d'irriter les désirs d'un peuple sybarite ». Ce qui amène à cette conclusion imprévue que la peinture de Fragonard fut écartée comme trop décente!

Quoi qu'il en ait été de la commande peut-être conditionnelle de Mme du Barry et des motifs qui ont empêché de les placer dans le

salon de ce royal pavillon de Louveciennes, ces peintures décoratives, les plus importantes que Fragonard ait exécutées, sont maintenant reléguées au fond de la Provence et, il y a peu de temps encore, étaient tellement oubliées que les Goncourt, d'ordinaire si bien informés, ne les connurent pas, lorsqu'ils publièrent leur étude sur le peintre [1].

Par deux fois nous avons fait le voyage pour les admirer, là où le sort les a jetées et où elles sont conservées d'ailleurs avec un soin jaloux. Le site lui-même ne manque pas d'originalité. Grasse la parfumée, la ville natale du peintre, avec ses hautes constructions émergeant de rues tortueuses et son bel horizon de collines couvertes d'oliviers et de fleurs, que ferme au loin la mer bleue, a quelque chose d'oriental. En face d'une petite place ombragée de palmiers sous lesquels on a placé le buste de l'artiste, se profile une maison modeste à l'aspect légèrement claustral, encore ensevelie sous des cyprès centenaires qui achèvent de la rendre austère et mélancolique. C'est là pourtant que l'Amour remporte son éternel triomphe, grâce à l'art exquis d'un peintre né pour en rendre délicatement les effets vainqueurs, et c'est dans cette demeure que l'artiste a passé les plus mauvais jours de la Révolution, laissant comme gage de l'hospitalité reçue un ensemble d'œuvres unique.

On est introduit dans un vestibule d'où part un escalier que pendant son séjour le peintre couvrit d'attributs révolutionnaires au goût du temps, faisceaux, haches, emblèmes de la Loi et de la Liberté ; on y découvre même les profils de Robespierre et de l'abbé Grégoire, le tout largement traité à grands coups d'un pinceau chargé de bitume. Mais nous voici dans le sanctuaire. C'est un salon carré, aux fenêtres donnant sur la campagne ; le long des murs un beau meuble en tapisserie de Beauvais acheté, dit-on, par Fragonard à la vente du duc de Penthièvre, afin d'accompagner son œuvre sans discordance. Enfin, couvrant les panneaux, cinq grandes peintures sur toile de 3m50 de hauteur sur 2m20 à 2m40, sans aucun cadre et telles qu'elles furent accrochées il y a quatre-vingt-dix ans : décoration que complètent des dessus de porte et le trumeau de la cheminée.

A la ravissante idylle qui se déroule, à cette apothéose de la Jeunesse, toute formée de frais visages, de corps souples aux vêtements à la fois chatoyants et harmonieux, s'enlevant sur des paysages aux colorations tendres, quel titre donner? Celui qu'avait choisi Vien pour les peintures qu'il exposa rend assez bien la nature du sujet

1. Les peintures de Fragonard, à Grasse, ont été sommairement décrites par Léon Lagrange, dans la *Gazette des beaux-arts*, tome XXIII, 1re période (1867).



LA « POURSUITE », PAR FRAGONARD.

(Esquisse appartenant à Mme veuve Vatel.)

traité *à la moderne* par Fragonard, les *Progrès de l'amour dans le cœur des jeunes filles*. Meilleur encore serait, suivant nous, le *Roman d'amour de la jeunesse*, éternel et toujours nouveau, avec ses phases diverses de surprise, de poursuite, d'affection couronnée, de ressouvenirs délicieux, enfin de désespoir et d'abandon. Pour en compléter le sens, les dessus de porte emblématiques nous montrent cet égoïste et ricaneur de Cupidon, conscient des jouissances qu'il procure et des chagrins qu'il cause, poursuivant une colombe sans défense, s'en saisissant pour l'abandonner sanglante à ses pieds et, sa marotte à la main, triomphant dans les airs : ensemble éblouissant, l'une des pages importantes de la peinture française au XVIIIe siècle.

La première de ces compositions dans l'ordre du sujet et aussi parce qu'elle a été placée à l'entrée pour qu'on la vît la première, évidemment par Fragonard lui-même, est connue sous le nom de l'*Escalade* ou la *Surprise*. On s'en fera une idée par les reproductions que nous donnons des jolies esquisses qui figuraient à la vente Walferdin. Sur un tertre ou plutôt sur une terrasse ombragée de grands arbres et d'arbustes en fleur où elle se croyait à l'abri, une bergère assise, aux vêtements de ces tons pâlis chers au peintre, semble surprise par l'arrivée d'un jeune homme grimpé sur une échelle et qui va sauter sur le tertre. La jeune femme, dont les traits rappellent ceux de Mme Dubarry, semble bien un peu effarouchée, mais pas à ce point qu'elle ne puisse reconnaître dans son ravisseur le roi jeune, vêtu en *berger Louis XV*, c'est le cas ou jamais de le dire, et dont il semble qu'en effet on retrouve le profil bourbonien. Dans ces deux figures seules, la ressemblance a été cherchée [1].

Dans la *Poursuite*, le panneau suivant, dont l'esquisse reproduit ici les traits principaux, l'amoureux, une rose à la main, serre de près la même jeune fille qui fuit mollement et qu'il est sur le point d'atteindre, d'autant qu'une de ses compagnes tombée à ses pieds embarrasse sa fuite. Les colorations d'un rose éteint marient bien les costumes aux teintes bleuâtres des grands paysages embellis de fleurs qui les encadrent et d'où se détachent des statues de Cupidon, surmontant des fontaines jaillissantes.

Voici le plus gracieux de toute la série, que nous intitulerons les *Souvenirs*. Il représente la rougissante beauté relisant, les yeux baissés, les lettres d'amour reçues jadis, pendant que, la tête appuyée sur son épaule, son amant l'enlace et la regarde avec ivresse. De

1. Le jeune homme, à peine indiqué dans l'esquisse, ne donne qu'une idée très approximative du personnage définitif.

quel amoureux pinceau le peintre a caressé ce groupe adorable! La rougeur du plaisir éclaire leur visage, un frémissement voluptueux semble agiter leur corps et c'est vraiment le triomphe de l'art, de nous faire éprouver l'émotion délicieuse qu'il dut avoir à le rendre.

L'*Amant couronné* nous montre le même couple goûtant le bonheur paisible de l'amour partagé et de la possession. La jeune femme accorde à son amant la récompense de tous les vainqueurs, une couronne bien méritée, emblème peu dissimulé de sa valeur, et pour que l'art fixe à jamais l'image de cet instant si doux, un artiste dont la silhouette pondère la composition dessine nos amoureux.

Le cinquième grand panneau resté à l'état d'ébauche avancée, dans une gamme de sépia relevée de roses attendris, passe pour avoir été exécuté à Grasse même. Le peintre y a représenté le dénouement ordinaire des aventures amoureuses, l'*Abandon*. Au pied de la statue de l'Amour qu'elle semble encore invoquer, la belle abandonnée se désespère dans une pose affaissée qui n'est pas sans grâce. Le dieu malin, mais impitoyable, lui montre un cadran, symbole d'un passé qui ne renaîtra pas et semble lui dire que l'amour n'a qu'un temps et que son bonheur a fui sans retour. Bien qu'inachevée — mais une esquisse de Fragonard n'a-t-elle pas plus de saveur qu'une peinture terminée? — cette figure, exécutée dans la gamme de roses éteints qu'affectionnait l'artiste, est empreinte d'un sentiment exquis et complète heureusement notre idylle.

Des dessus de porte allégoriques, nous l'avons dit, en commentent aussi les phases, avec la figure de l'Amour comme motif principal. L'opinion du propriétaire actuel est qu'ils ont été faits sur place pour compléter la décoration de ce salon ainsi que le trumeau qui orne la cheminée. Pour deux d'entre eux, le sujet est bien connu par les gravures en couleur de Janinet, et ce sont des répétitions de peintures qu'il exécuta plusieurs fois : l'*Amour* et la *Folie*. L'allégorie s'y continue, au goût du temps, sous la forme emblématique d'une colombe poursuivie par l'Amour, gisant ensuite palpitante à ses pieds, pendant qu'ailleurs la folie des sens agite ses grelots et qu'au-dessus de la cheminée une étincelante mêlée de bambins ailés forme l'apothéose même de l'Amour.

Voilà décrite sommairement l'œuvre remarquable de Fragonard. Elle date, nous le savons, de sa première manière de peindre, sage et modérée, alors que son talent, encore sous l'influence de Boucher, venait d'être réchauffé par l'étude des coloristes italiens. Il peindra des tableaux et des paysages avec plus de préciosité, mettra plus de

fougue, plus tard, dans ses portraits, plus de délicatesse dans quelques-uns de ses tableaux que la gravure a popularisés, mais jamais il ne rendra avec plus de conviction les premiers soupirs des jeunes cœurs qui s'ignorent, et ne fera plus complètement savourer cette fleur de jeunesse, ces ardeurs de la vingtième année poétisées par la magie du coloris et la grâce de l'exécution. Il faut noter encore la profondeur et la beauté de ces paysages, l'heureuse proportion des figures de grandeur demi-nature, leur grâce d'attitude, leur mimique expressive dans ces costumes de bergers de fantaisie, sorte de livrée galante adoptée par les peintres en ce siècle de galanterie, toute parée de ces nuances exquises, de ces roses, de ces jaunes mourants, de ces bleus évanouis, véritable fête des yeux que sa palette seule pouvait offrir.

La maîtresse page dans l'œuvre de Fragonard est restée intacte, exempte de tout heurt, pure de toute retouche, suspendue aux mêmes clous où elle fut accrochée jadis, sans même la modeste parure d'une baguette dorée. Peut-être vaut-il mieux qu'elle soit restée dissimulée dans sa lointaine cachette. Au pavillon de Louveciennes n'aurait-elle pas eu à subir, pendant la Révolution, de graves avaries ?

La légende veut que les peintures de Grasse, laissées pour compte à l'artiste, aient été roulées et déposées pendant vingt ans dans un coin de son atelier de Paris. Fragonard revint plusieurs fois dans sa ville natale où il conservait d'affectueuses relations. M. Maubert, grand-père du possesseur actuel, accepta même, en 1783, d'être le parrain de son fils Alexandre-Évariste. Dans les plus mauvais jours de l'année 1793, notre peintre, qui jusque-là était resté dans la capitale où il exerçait les fonctions de conservateur du Muséum et de membre du jury de peinture, éprouva le besoin de la quitter. Outre que les arts y étaient peu en faveur, il n'était rien moins que rassuré pour lui-même; sa clientèle dispersée, fermiers généraux et femmes à la mode, songeait moins à encourager les arts qu'à défendre sa tête. Il accepta donc l'invitation qui lui était faite de longue date et vint prendre gîte avec sa famille chez ses amis Maubert, dans leur pittoresque maison du bas du Cours.

Frappé de la disposition du salon qui se prêtait à merveille, par ses dimensions, à utiliser les peintures qu'il avait laissées à Paris, Fragonard les fit rouler et expédier à Grasse. Il est bien présumable qu'elles furent laissées à bon compte à son hôte, contre une somme d'argent, sans doute, mais d'où devait se trouver déduit le prix de l'hospitalité reçue. Toutefois, le possesseur actuel, M. Malvilan, rapporte volontiers que, lorsqu'il était enfant, son grand-père lui recom-

mandait bien de ne pas toucher aux peintures qu'il aurait pu détériorer dans ses jeux et s'écriait : N'y touchez pas ! Vous ne savez pas ce qu'elles me coûtent!

Quel que soit le prix bien légitimement gagné que l'artiste ait reçu, ces belles toiles sont là, depuis près d'un siècle, sans autre parure que leur radieuse fraîcheur. L'étranger aurait fait, paraît-il, des offres considérables, mais sans succès. Le gouvernement, dit-on, n'aurait pas été plus heureux. Nous conservons cependant l'espoir que cette remarquable œuvre d'un peintre aussi spirituel que bien français sera conservée à notre pays.

M. Desboutins, à tout événement, les grave en ce moment à la pointe sèche ; ce que nous en avons vu nous promet une interprétation à la fois originale et fidèle.

On donne encore à Fragonard, dans beaucoup de châteaux et d'hôtels particuliers, nombre de peintures décoratives. Il est bien probable qu'il a dû, dans le cours de sa carrière, exécuter des travaux de genre décoratif, autres que ceux mentionnés ci-dessus. Le plus curieux que nous ayons vu est une suite de quatre panneaux provenant de Saint-Vincent près de Roanne [1], dont les sujets traités figurent des allégories des *Religions du monde.* Une tradition constante veut que ce soit Voltaire qui ait tracé à son ami, M. de Saint-Vincent, le plan et les idées principales, souvent bien baroques, des sujets destinés au cabinet de travail de ce libre penseur. Quel qu'ait été l'inspirateur, l'exécutant a traduit, avec une animation, une élégance et un éclat singuliers, les diverses formes de la religion chrétienne, avec le pape soutenu par un jésuite et un dominicain ; les dévotions, au moins étranges, de la religion asiatique, personnifiée par le grand Lama ; les sacrifices humains des Incas et le baptême imprévu des nègres : motifs principaux soutenus de cariatides d'hommes et de femmes accroupis, le tout relié par des guirlandes de fleurs et des médaillons. Quel autre artiste aurait peint ces panneaux avec cette souplesse et cette délicieuse harmonie et sauvé, avec plus de scepticisme et d'esprit, ou l'inconvenance, ou l'aridité des détails?

Fragonard n'a pas fait que des *Gimblettes* et des *Escarpolettes* et le côté décorateur de son talent, dont les peintures de Grasse sont l'expression la plus haute, méritait qu'on lui consacrât quelques lignes.

B^ON ROGER PORTALIS.

1. Les quatre panneaux ornaient le grand salon du château de Saint-Vincent appartenant à M. de Champagny, duc de Cadore. Son gendre, le prince Rospigliosi, les a vendus à cause de leurs détails par trop réalistes.

LA RÉOUVERTURE

DU

FOYER DE L'OPÉRA ET LES PEINTURES DE M. BAUDRY.



Nos lecteurs savent combien de fois nous avons déploré le lamentable état auquel les émanations du gaz avaient réduit les peintures du foyer de l'Opéra. Peu de mois après l'ouverture du monument de M. Garnier, une couche de noire fumée recouvrait l'œuvre entière; le mal allait croissant de jour en jour et ces belles pages étaient menacées d'une destruction complète. En vain pendant dix ans et plus, ici et ailleurs, poussait-on le cri d'alarme ; en vain s'indignait-on de voir ainsi sacrifié le plus grand travail décoratif du XIXe siècle. On semblait ne rien entendre et se résigner à une perte irréparable. Enfin on s'est ému ; on a compris qu'en un temps où les moindres vestiges de l'art et de l'histoire sont traités avec une telle vénération, où de lointains missionnaires vont à grand renfort de fouilles officielles arracher aux sols antiques leurs moindres richesses, il était d'une choquante inconséquence de laisser périr, au cœur même de Paris, le chef-d'œuvre de l'art contemporain. On les a donc nettoyées, ces peintures noircies et souillées ; on leur a rendu leur fraîcheur native, leur première jeunesse; le gaz a été, comme il le méritait, banni du foyer de l'Opéra et la lumière électrique éclaire sans les brûler ces pages immortelles.

Et jamais œuvre ne mérita plus d'être protégée que la décoration du foyer de l'Opéra, travail immense et tel que depuis la Renaissance on n'en a point vu de pareil, occupant une superficie de près de cinq cents mètres carrés, comportant trois plafonds, douze voussures, dix dessus de portes, huit panneaux intermédiaires et formant un ensemble rationnel adapté à la destination du lieu, divers en son unité, inspiré par une pensée unique. On a dit comment le peintre s'acquitta de cette tâche redoutable [1]. A l'exemple de son maître préféré, de l'auteur du plafond de la Sixtine, Baudry conçut sa composition d'un seul jet, comme un tableau unique ayant ses développements logiques rayonnant d'un même centre. De cette trilogie compréhensive, la Poésie, la Mélodie et l'Harmonie, il fait jaillir une infinie variété de compositions partielles dont aucune n'est étrangère au thème initial. Tour à tour, par une succession facile, par des transitions heureusement ménagées, les trois inspiratrices reparaissent dans leurs plus brillantes manifestations. Sans effort Baudry se transporte au sein de la Grèce, cette mère féconde de toute civilisation, s'y trouve à l'aise, s'empare en maître des riantes fictions, et sa mythologie en pénètre les symboles les plus mystérieux, les traduit avec une souple aisance et jette aux quatre coins du foyer de l'Opéra les types et les scènes de cet âge d'or de la Fable, rajeuni et vivifié par un pinceau français.

Pour s'élever à la hauteur de conception que réclamait cette vaste illustration du temple de l'Harmonie ; pour montrer ces divinités tutélaires de l'art dans un appareil approprié à leur sainte mission ; pour peupler ces plafonds et ces voussures d'un monde de dieux et de héros, de poètes et de chantres inspirés ; pour évoquer Orphée et Homère, Apollon et les Muses, David et sainte Cécile, la Musique sacrée et la Musique profane, le style s'est soudainement ennobli et affermi ; rien n'a été perdu de la grâce enchanteresse des premières œuvres du maître de la *Léda* ou de la *Vague*. Mais à cette grâce s'est ajoutée une grandeur inattendue, on ne sait quoi d'antique et d'olympien assujetti à la fantaisie d'un peintre foncièrement moderne. C'est la Grèce encore, avec la fécondité intarissable de ses légendes, avec la pureté si spontanée de ses formes, avec l'harmonie souveraine et l'accord parfait, mais la Grèce savamment accommodée à des yeux contemporains, vue et sentie d'une façon toute personnelle, en dehors de la tradition acceptée, attique et française en même temps.

D'autres, chez nous, ont interprété la Grèce et l'ont autrement

1. Voy. *Gazette des beaux-arts*, t. IX, 2e période, p. 536.

comprise. Pénétrés d'un plus profond respect pour la vieille institutrice du genre humain, ils ne l'ont approchée qu'avec une vénération soumise; ils ont craint d'altérer la classique image des dieux et des héros et, en groupant autour d'Homère la foule confondue des génies de tous les âges, ils ont voulu conserver à ce chœur d'immortels une solennité sereine, une gravité calme qu'aurait pu admirer Périclès. Baudry a été entraîné par l'ardeur de son tempérament dans une autre voie : il a répandu sur ce monde antique le mouvement, la jeunesse et la vie; il l'a animé de son propre feu; il l'a fait plus riant qu'austère, plus séduisant que solennel, inspirant plus de sympathique amour que de crainte respectueuse; il a mêlé le charme à la grandeur et la grâce à la beauté. Ne valait-il pas mieux comprendre la Fable ancienne avec cette liberté d'esprit et de main que de s'asservir à la convention et de tomber dans de fatigantes redites? L'œuvre, empreinte de la marque nette et vive du XIX[e] siècle français, pure de toute imitation poncive, de toute collaboration bâtarde, accuse fortement son origine libre et ingénue.

La même liberté s'affirme dans la franche et large coulée du pinceau; la main suit la pensée avec une extraordinaire rapidité, comparable à cette facilité des maîtres de la Renaissance qui couvraient de leurs fresques les voûtes des palais vénitiens ou les vastes parois du Vatican. La coloration transparente et aérienne, indépendante et hardie, affronte les problèmes les plus aventureux et les résout à force de témérité savante. Le rouge violent, le bleu franc, le vert intense, le jaune vif, le noir même, se juxtaposent en une complète harmonie, sans vides ni trous, sans heurts ni disparates, la clarté ne nuisant jamais à la force ni la force à la clarté.

Commencé aux heures sereines et heureuses, avant les douleurs de la patrie, le travail n'a été achevé qu'après les terribles épreuves et les douloureux sacrifices. Le peintre, qui abandonna un instant la brosse et le pinceau pour prendre le fusil et faire bravement son devoir, qui oublia ses rêves d'artiste pour ne songer qu'à la défense du pays, a voulu en terminant cette œuvre de sa chair et de son sang la vouer à la consolante espérance d'un moins triste avenir. Sur un papyrus froissé que tient Calliope, on lit ce vers de Virgile :

O passi graviora, dabit Deus his quoque finem.

Il est bon que l'artiste, au milieu des jours sombres, fasse luire l'aurore des temps meilleurs, et n'est-ce point une noble façon de

travailler au relèvement de la patrie, que de montrer ce que peut, après de si rudes secousses, la vitalité de l'art national?

Et ce grandiose labeur n'est pas seulement une œuvre de haute portée, mais aussi une œuvre de sacrifice et de désintéressement. Les quelques milliers de francs qui ont été le prix de cette dépense de temps et d'efforts, répartis sur dix années, ont à peine couvert les frais matériels; l'auteur a gratuitement donné les plus belles années de sa vie. Que de *Lédas* disputées à prix d'or, que de *Dianes* et d'*Amphitrites*, que de portraits chèrement payés eût-il pu faire, certes avec moins de peine, pendant ces dix années, *grande mortalis œvi spatium!* Mais non; tout entier à sa glorieuse mission, Baudry s'est interdit, pendant ce long espace, tout autre travail. Prisonnier volontaire dans les combles de l'Opéra, solitaire et reclus au milieu de Paris, opiniâtre et acharné, il n'a voulu s'accorder une heure de repos qu'après l'achèvement complet de l'énorme tâche. Rare exemple d'abnégation généreuse, surtout en un temps où les séductions de gain facile exercent sur l'art une si déplorable influence!

Voilà ce qui a été caché pendant plus de dix ans par les épaisses vapeurs du gaz; voilà ce qui allait périr sans retour; voilà ce qu'on nous rend. Certes, après de si cruelles angoisses, le Maître est heureux de cette résurrection; mais est-ce tout ce que ses admirateurs avaient rêvé? Et lui, ne doit-il pas souhaiter plus encore? Même nettoyée et garantie contre de nouvelles atteintes, son œuvre est loin d'occuper la place qu'elle mérite. Reléguées à des hauteurs inabordables, défiant la plus longue portée des meilleurs yeux, qui les voit, ses radieuses peintures? Quelques abonnés de l'Opéra et de rares passants, pendant de courts entr'actes. Est-ce pour un public si restreint que tant de nobles efforts ont été dépensés? Ne conviendrait-il pas de ménager à ce vaste ensemble une plus digne hospitalité, un jour plus large, un plus grand public? L'Opéra pourrait et devrait se contenter de copies fidèlement exécutées sous l'œil du maître et les originaux, recueillis dans un asile plus sûr, seraient accessibles à tous et serviraient à la fois d'exemple et d'enseignement.

CHARLES EPHRUSSI.



L'ŒUVRE DE REMBRANDT[1]

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE.)



L'ouvrage de M. Dutuit se distingue par l'excellence de l'exécution. Il se distingue aussi par l'abondance et l'exactitude des renseignements[2]. Sans vouloir l'opposer, plus qu'il ne convient, à celui de M. Charles Blanc publié en 1880 par la maison Quantin, il est impossible cependant de ne pas constater qu'il est à tous égards très supérieur. M. Dutuit, en dernier venu, a profité des expériences de son devancier et des progrès de l'héliographie; il a apporté sa conscience, son goût personnel et, si je puis dire, sa temporisation, ses scrupules, son culte pour l'œuvre de Rembrandt. De son côté M. Lévy, l'éditeur, n'a rien négligé pour que cet ouvrage eût, au point de vue matériel, une tenue absolument irréprochable : gravure, papier, impression, tout témoigne du soin le plus vigilant. Les reproductions, et c'est là l'essentiel, approchent presque toujours de la perfection.

1. Voy. *Gazette des beaux-arts*, t. XXXII, 2e période, p. 328-336.

2. J'ai à peine besoin d'ajouter que M. Dutuit a donné une attention toute particulière à la nomenclature et à la description minutieuse des états. Je signalerai parmi les curiosités inédites la reproduction d'une planche dont la seule épreuve connue appartient à M. Dutuit : un *Portrait de Rembrandt âgé* (1658), du plus grand caractère.

C'est M. Charreyre qui a été chargé de la tâche difficile d'obtenir, par les procédés directs de la gravure héliographique, les fac-similés des 363 planches que M. Dutuit a fait entrer dans sa monographie. Toutes les reproductions sont de la grandeur même des originaux; elles ont été exécutées non d'après les états les plus rares mais d'après ceux que l'on estime les plus parfaits. Leur exactitude va aussi loin qu'il était permis de l'espérer, et, dans bien des cas, il serait impossible de distinguer la copie de l'épreuve originale. Il est vrai que quelques planches de Rembrandt étaient intraduisibles, comme le *Rembrandt dessinant*, le *Bourgmestre Six*, le *Thomas Haaring*, où la magie de l'atmosphère ambiante est obtenue par un travail de pointe sèche d'une ténuité insaisissable, où les formes s'enveloppent dans des lumières et des ombres qui proviennent autant des artifices du tirage, des épaisseurs de l'encre retenue par les barbes, que des attaques de la pointe et de la morsure. L'une des plus complexes, des plus riches, celle où Rembrandt a donné le dernier mot de son génie, la *Pièce aux cent florins*, est reproduite d'une façon qui laisse bien peu à désirer. Toutes celles dont le travail est simple et franc, la taille nette et ajourée, comme le *Rembrandt appuyé*, le *Mariage de Jason*, le *Saint Jérôme*, le *Cochon mort* et certains paysages, sont rendues avec une irréprochable perfection. On a la sensation et le plaisir que donnent les originaux. C'est bien l'œuvre de Rembrandt que met à notre disposition M. Dutuit, et un œuvre que nous pouvons manier, feuilleter, classer à notre aise.

Toutes ces reproductions, tirées en taille douce, sur des feuilles volantes, sont rangées dans des cartons. On peut jouer avec elles comme avec un jeu de cartes, les étaler à terre, les grouper à sa guise; allez donc agir de même avec les originaux, dans une collection publique, où on ne vous les communique, et en toute justice, qu'avec les plus grands ménagements. Bref on peut faire chez soi, au coin du feu, ce que les organisateurs de l'Exposition du Burlington-Club, en 1877, avaient réalisé au prix des plus grands efforts. Je dirai que c'est là un bénéfice inappréciable de la reproduction intégrale entreprise et si bien conduite par M. Dutuit. Grâce à l'éminent amateur, une étude approfondie des eaux-fortes de Rembrandt est aujourd'hui chose aisée, les comparaisons deviennent fécondes, suggestives; des lueurs imprévues jaillissent sur mille points restés obscurs; l'œuvre du maître nous apparaît sous un jour nouveau.

L'examen des graves problèmes soulevés par l'Exposition chrono-

logique et comparative du Burlington s'est irrésistiblement présenté à mon esprit; la question abordée avec tant de franchise par M. Middleton [1] et déjà en partie résolue par M. Seymour Haden [2] est de celles qui seront longtemps reprises et discutées. Je voudrais y toucher avec une entière liberté de critique.

Il n'y a pas lieu de revenir sur les détails du débat que la brochure de M. Seymour Haden a posé avec une si complète et si magistrale autorité, — le travail de l'éminent connaisseur, publié comme supplément à la livraison de la *Gazette* de juillet 1880, ayant été dans les mains de tous nos lecteurs —, mais d'en résumer et d'en retenir les points essentiels.

L'Exposition du Burlington, destinée à rester célèbre dans l'histoire de l'œuvre du Maître, avait été organisée sous l'empire de deux préoccupations qui se déduisaient l'une de l'autre. Premièrement, il s'agissait de montrer — chose qui n'avait jamais été tentée — les estampes de Rembrandt dans leur succession chronologique, de faire connaître la progression de son génie, les évolutions de sa manière, les caractéristiques de ses procédés aux différentes époques de sa vie, non avec des phrases et des hypothèses, mais avec des faits, rien qu'avec des faits parlant aux yeux et découlant de la comparaison même des originaux et de leur développement synoptique. Secondement, et c'était le but principal, il fallait, par le rapprochement de toutes ces pièces que la tradition des faiseurs de catalogues attribuait aventureusement et pêle-mêle à la même main, créer des catégories, établir les bases d'une sélection, faire connaître en un mot ce qui était ou n'était pas de Rembrandt. Tentative hardie et neuve dont les résultats ont été considérables.

L'ancienne méthode arbitraire du classement par *sujets*, jusqu'alors universellement adoptée, qui confondait sans aucun souci de la chronologie les pièces des premiers temps avec celles des dernières années, rendait impossible tout examen critique, toute étude raisonnée, toute comparaison. En envisageant l'œuvre de Rembrandt, « non comme une série d'efforts isolés et sans suite, mais comme l'expression continue et régulière d'un enchaînement de causes et d'effets », on était impérieusement entraîné à substituer à l'ancienne classification « inintelligente et décousue » un arrangement nouveau où la lumière

1. *A descriptive Catalogue of the Etched Work of Rembrandt van Rhyn, by Charles-Henry Middleton.* Londres, Murray, 1878, in-8°.

2. *L'Œuvre gravé de Rembrandt*, par M. Seymour Haden. Paris. *Gazette des beaux-arts*, 1880, in-8°.

Rembrandt f.
1639



REMBRANDT APPUYÉ.

(Fac-similé d'une eau-forte de Rembrandt.)

des faits viendrait tout naturellement et peu à peu rectifier les erreurs du passé. « Admis ainsi dans l'intimité de l'homme et de l'artiste, dit M. Seymour Haden, on le voyait d'abord travaillant sur ces petites plaques de cuivre qui se mesurent par pouces et qu'il employait pour ses premiers essais; on le suivait dans les changements de style et d'exécution de sa période moyenne, pour l'accompagner enfin jusqu'au moment où sa puissance atteignit son apogée, dans les conceptions grandioses de ses derniers jours, le *Christ présenté au peuple* et la grande planche des *Trois Croix*. » Alors apparaît une conclusion inéluctable : cet œuvre de 363 pièces n'est pas, ne peut pas être de la même main. Tous les esprits critiques s'accordent maintenant à reconnaître qu'il est nécessaire d'opérer une revision sévère de l'œuvre gravé de Rembrandt. Mais jusqu'où doit-on aller dans cette revision? Telle est la question qui se pose.

Gersaint, Pierre Yver, Bartsch, Claussin, avaient eu le vague sentiment que tout ne devait pas être de la main de Rembrandt dans cet œuvre immense. Charles Blanc en était resté à l'opinion de ces premiers classificateurs; tout au plus a-t-il rejeté une dizaine de planches, comme indignes du maître, sans faire valoir une raison spéciale tirée de l'examen des procédés d'eau-forte ou des caractères du dessin; il a accueilli sans sourciller tous ces mendiants, toutes ces femmes nues, toutes ces têtes de fantaisie, tous ces griffonnis, d'une valeur d'art si pauvre, d'un travail si vulgaire et si médiocre.

Depuis, l'Exposition du Burlington est survenue; la brochure de M. Seymour Haden a éclaté comme un coup de tonnerre dans un ciel serein; les yeux se sont dessillés; en Allemagne, en Angleterre, on a marché avec ardeur dans la voie nouvelle. Aujourd'hui l'enquête est grande ouverte, la revision est à l'ordre du jour.

En France, malheureusement, les choses n'ont pas été du même train; la brochure de M. Seymour Haden n'avait pas eu toute la portée qu'elle méritait; les amateurs en étaient encore aux timides points d'interrogation du bon Gersaint.

Je dois rendre à M. Dutuit cette justice qu'il a compris toute l'importance de la question. « Les arguments dont on se sert, dit-il, les raisons que l'on fait valoir, ont une telle gravité qu'il est de notre devoir de les faire amplement connaître. » Et M. Dutuit tient sa promesse. Il expose le débat dans ses plus amples détails, avec un esprit d'impartialité et une bonne foi auxquels on ne saurait trop rendre hommage. Visiblement attaché à des traditions qui lui sont chères, il a cependant la franchise de laisser paraître les inquiétudes,

les doutes que provoquent dans son esprit les arguments mis au jour par cette critique impitoyable. Au fond il est plus ému, plus ébranlé qu'il ne veut le dire; son amour et son admiration profonde pour le génie de l'illustre artiste le poussent du côté d'une doctrine qui n'est point faite pour les diminuer. Le chapitre est des plus intéressants. Il avoue en terminant que, si l'on ne fait pas l'œuvre de Rembrandt et que l'on ne veuille posséder que le travail incontestable du Maître, on pourra renoncer sans regret aux pièces en litige, qui d'ailleurs, pour la plupart, sont rares et chères. Tout en discutant sur bien des points la manière de voir des auteurs anglais, il ne dissimule pas le bien fondé des raisons qui donnent parfois tant de force à leur plaidoyer.

M. Seymour Haden s'est placé sur un terrain où son expérience personnelle lui donnait une autorité toute particulière : celui de l'exécution et des procédés. Il a parlé des eaux-fortes de Rembrandt non en collectionneur ou en historien érudit, mais en homme du métier, en aquafortiste, en artiste en un mot : telle est la nouveauté de son entreprise. Ce travail délicat d'examen et de comparaison qui doit conduire à l'élimination de certaines pièces est, en effet, une affaire d'art et de métier bien plus qu'une affaire d'érudition. « Quiconque veut entreprendre une pareille tâche, dit-il lui-même, doit posséder l'expérience et la pratique du métier, une connaissance véritable de ce qu'il est possible ou impossible d'obtenir sur une plaque de cuivre, être initié à tous les détails des procédés d'impression, à la synthèse autant qu'à l'analyse, posséder enfin cette sorte d'intuition et d'indépendance de jugement qui est le propre des natures artistes. »

Voici en quelques lignes les résultats généraux de l'enquête commencée avec tant d'ardeur par M. Seymour Haden et poursuivie tout récemment par d'autres iconographes.

On a les preuves que, vers 1630, Rembrandt avait établi dans sa belle et grande maison de la Breedstraat, une école de peinture et de gravure. Il divisa la partie haute de cette maison en cellules ou petits ateliers pour la réception d'élèves qui, d'après Houbraken, pouvaient, dans cette sorte d'isolement, conserver leur individualité. Et Sandrart ajoute : « Sa maison était toujours pleine de jeunes gens de bonnes familles qui lui payaient annuellement une somme de 100 florins, sans compter les avantages qu'il tirait de leurs peintures et de leurs gravures qui produisaient de 2,000 à 2,500 florins de plus. » La connaissance de ce fait est capitale, car nous y trouvons le germe de la solution cherchée. Ces élèves, nous les connaissons.

Ce sont Van Vliet, Ferdinand Bol, Jan Liévens, de Poorter, Savry Phillipe de Koninck, Van den Eckout, Rodermondt et Verbeecq, tous graveurs et graveurs à l'eau-forte. Mais où sont ces gravures dont Rembrandt a profité si fructueusement et qui ne figurent pas dans les catalogues? La réponse est simple. Tout le travail de cette officine, exploité, estampillé sous le couvert de Rembrandt, figure dans l'œuvre du Maître, puis, par une habitude qui devient peu à peu une tradition, est accepté de tous les rédacteurs de catalogues. Les marchands d'estampes s'en mêlent; ils s'accrochent frénétiquement à cette bonne aubaine d'une œuvre de trois cent soixante pièces, où les planches les plus médiocres, de simples essais de morsure, des croquades d'élèves, deviennent, par leur rareté même, les plus chères, les plus enviées. Le tour est joué, la routine s'en empare, et il faudra attendre deux siècles et les efforts persévérants de quelques artistes désintéressés pour percer à jour cette colossale mystification.

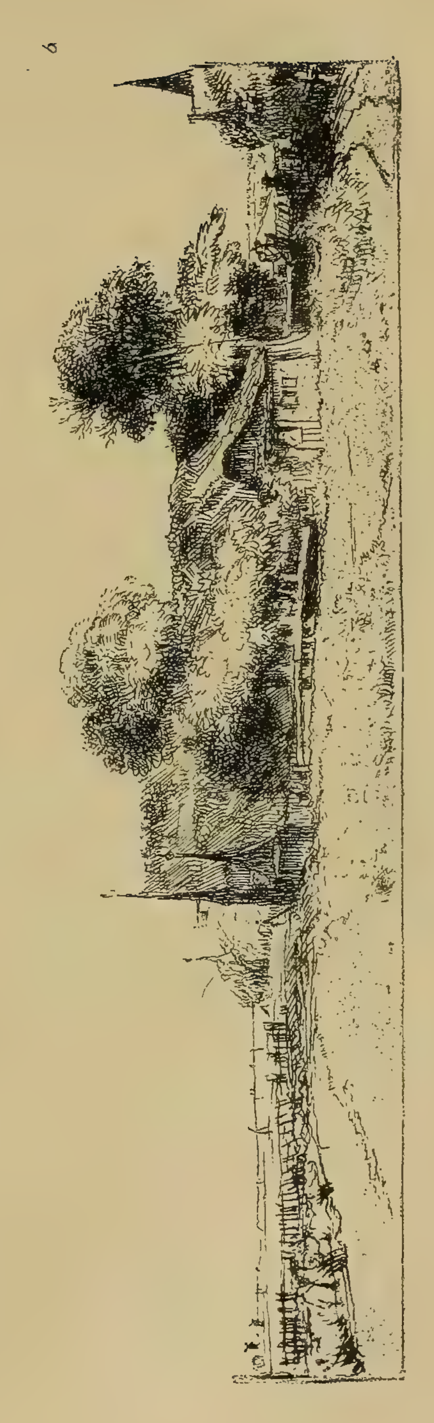
Toutes ces œuvres d'acolytes, tous ces rebuts d'atelier figurent donc dans l'œuvre du grandissime artiste qui a signé la *Pièce aux cent florins*. Les précieux documents publiés par M. Bredius, et qui nous montrent l'association de Titus et d'Hendrickje Stoffel mettant en coupe réglée le fonds commun, deviennent un trait de lumière. Il y a gros à parier que cette association, qui paraît avoir été lucrative, s'est livrée sans scrupule après la mort de Rembrandt à ces émissions clandestines. Pour ma part, je suis persuadé qu'une notable partie des dates, monogrammes et signatures qui se trouvent sur ces gueux et mendiants, sur ces figures hirsutes et horripilantes, sur ces têtes soi-disant grotesques, sur ces Rembrandts aux cheveux crépus, sur ces Rembrandts aux yeux hagards, sur toutes ces infâmes petites planches qui déshonoreraient la mémoire du Maître, si elles étaient de lui, a été ajoutée à ce moment et par des personnes intéressées à en assurer la vente.

L'utilité de ce premier échenillage n'est plus guère en question. Rien n'est aussi aisé, avec les reproductions de M. Dutuit, que de ramener ces séries de croquetons à quelques types définis ; on reconnaît bien vite les différentes mains qui les ont produits ; on pourrait même les désigner d'après leur manière propre de se servir de la pointe. L'un fait uniformément les cheveux en tire-bouchons; un autre se distingue par ses hachures raides, carrées ; un autre (c'est Van Vliet) a les ombres lourdes, le dessin violent ; un quatrième se décèle par son trait tout de chic, sorte de paraphe à la Callot, dont l'uniformité est insupportable; un cinquième est caractérisé



L'HOMME AU LAIT.

(Fac-similé d'une eau-forte de Rembrandt.)



LES DEUX MAISONS AU PIGNON POINTU.

(Fac-similé d'une eau-forte de Rembrandt.)

par son travail fin, minutieux, nourri ; ici ce sont des formes molles, soufflées, dont la facture est apprise par cœur ; là c'est un trait picoté, indécis, enfantin, une morsure d'écolier. Je me suis ennuyé, j'allais dire amusé, à faire ce classement. Presque toutes les petites planches dont je viens de parler appartiennent aux années 1630, 1631, 1632, moment où l'École de la Breedstraat était en pleine activité. La remarque est significative [1].

Mais, s'il est assez facile de se mettre d'accord, entre gens sans parti pris, au sujet de ces pièces de mince valeur, il sera par contre moins commode de s'entendre sur des pièces plus importantes et cotées plus haut dans l'estime des amateurs.

Il y a trois catégories d'œuvres à rejeter ou à discuter : celles qui ne sont *à aucun titre de l'invention ni de la main* du Maître ; celles qui, bien que rembranesques dans le premier état, ont été si *retouchées* et si *remaniées* dans les états suivants qu'il ne reste plus rien du travail primitif ; celles enfin qui, du dessin de Rembrandt, ont été exécutées par ses aides, sous sa surveillance, et quelquefois corrigées par lui. Je crois que les amateurs délicats et difficiles auraient toutes raisons de retrancher ces trois catégories d'un œuvre de Rembrandt qu'ils voudraient rendre irréprochable. Presque toutes les pièces contestables appartiennent, on ne saurait trop y insister, à la première période de la carrière de l'artiste, de 1630 à 1639, période de vie facile, de luxe et de dépenses à la maison de la Breedstraat.

Parmi les planches que M. Seymour Haden rejette sans hésitation de l'œuvre de Rembrandt et qu'il restitue à des artistes déterminés, nous citerons celles que leur importance met le plus en vue. Ce sont : le *Bon Samaritain* de Bol ou de Rodermondt, la grande *Résurrection de Lazare*, la grande *Descente de croix* de Lievens, les *Trois têtes orientales* qui portent l'inscription *Rembrandt geretuckerdt* (retouché) *1635*, l'*Ecce homo* du même Lievens, le *Peseur d'or* de Bol. Je renvoie à l'argumentation de M. Seymour Haden, qui est très serrée et me paraît irréfutable.

A partir de cette période primitive le nombre des planches

1. M. Seymour Haden avait déjà remarqué que, sous la date de 1633, il avait été fait, dans l'atelier de Rembrandt, plus d'eaux-fortes qu'un graveur de profession n'aurait pu en produire en une année si elles étaient toutes de sa main. Et dans le cours de la même année Rembrandt avait mis au jour une trentaine de tableaux grands et petits, sans compter un certain nombre de dessins signés ! Les deux planches de la *Descente de croix* auraient seules, si elles étaient de lui, occupé six mois de son temps.



des Beaux Arts — LE COCHON — Imp L Eudes

contestables diminue visiblement ; après la mort de Saskia elles deviennent rares et disparaissent presque complètement dans la dernière période. Il semble que, dans la solitude des dernières années, le Maître n'ait plus été servi par le concours d'aucun collaborateur. Les Bol, les Lievens, les Eckout, les Koninck étaient devenus des peintres célèbres, des personnages d'importance. Les dix années qui suivent la mort de Saskia sont des plus fécondes et des plus admirables pour l'œuvre gravé. C'est l'époque des paysages et des sujets agrestes, de ces incomparables eaux-fortes de paysage que nul artiste n'égalera jamais ; c'est l'époque des *Trois arbres*, de l'*Omval*, du *Moulin*, de la *Vue d'Amsterdam*, de l'*Homme au lait*, des *Deux maisons au pignon pointu*, de la *Campagne du peseur d'or*, de la *Chaumière au grand arbre*, de la *Chaumière et la grange à foin*, du *Cochon*, de quelques admirables portraits — dont le *Bourgmestre Six* et le *Rembrandt dessinant près d'une fenêtre*, et sans doute aussi de la *Pièce aux cent florins*.

M. Seymour Haden circonscrit la dernière période entre les années 1651 et 1666. Presque toutes les pièces signées et datées appartenant à cette époque, portent les marques léonines du génie de Rembrandt parvenu à l'apogée de la puissance et de la splendeur.

Avant l'Exposition du Burlington on eût considéré comme une singulière audace ce premier essai d'épuration. Depuis, le mouvement des idées, surtout en Angleterre, a poursuivi son œuvre. Les hardiesses de M. Seymour Haden sont bien dépassées. M. Middleton m'adresse à ce propos une lettre fort intéressante dont je ne retiendrai que la conclusion. « Si j'avais à refaire mon livre, dit-il, et à reviser mes premières opinions, je crois que je considérerais comme appartenant à d'autres mains beaucoup de planches que j'ai classées dans l'œuvre de Rembrandt et qui depuis m'ont paru suspectes. » D'un autre côté, M. Alphonse Legros, le peintre aqua-fortiste bien connu, dont la situation artistique est aujourd'hui si éminente à Londres, s'est livré à une étude scrupuleuse de l'œuvre gravé de Rembrandt. On ne saurait suspecter ses intentions puisqu'il est lui-même un collectionneur des plus ardents des eaux-fortes du Maître. Comme M. Seymour Haden, il s'est strictement renfermé dans l'examen de la technique de l'artiste. Ses arguments sont d'une grande force ; ils sont d'autant plus forts qu'il n'y entre aucune dose d'esthétique sentimentale. C'est un graveur qui analyse scientifiquement le métier d'un autre graveur, ses habitudes inconscientes de main, son travail, son dessin, sa morsure. M. Legros veut bien m'écrire à ce propos et me dire sans ambages : « De toutes les

eaux-fortes de Rembrandt, je ne reconnais comme indiscutables que les 71 planches que je vous ai signalées[1] et 42 qui peuvent lui être attribuées, en tout 113 pièces sur 363. Le reste de l'œuvre se compose de pièces entièrement remaniées ou gravées par ses élèves. Les différences qui existent entre l'œuvre véritable de Rembrandt, représenté par ces planches, et le reste de la collection sont tellement marquées qu'il suffirait, je crois, de montrer à un connaisseur impartial, en les groupant en regard, les planches que j'admets et celles que je rejette, pour provoquer chez lui une impression égale à la mienne. Par exemple, toutes les figures de femmes nues, à l'exception de l'*Antiope* et peut-être de la *Négresse couchée*, sont de mains étrangères, et aucun sujet érotique n'a été produit par la main du Maître... Le respect que j'éprouve pour le génie de Rembrandt, les études spéciales que j'ai faites de son œuvre gravé, me font un devoir de livrer à la publicité une opinion qui me paraît fondée à tous égards. »

M. Legros s'en tient à ce point de vue unique : l'examen de la manière de graver. Il n'est pas, en effet, de terrain sur lequel la critique puisse s'exercer d'une façon plus utile. L'emploi de ce moyen d'investigation allège singulièrement les données du problème; il ne suffit pas, cependant. M. Legros est un esprit trop fin, trop avisé, pour ne pas ajouter, sans le dire, à cette critique positive et un peu terre à terre, une connaissance approfondie du génie, du style et de la personnalité de Rembrandt dans ses multiples manifestations de peintre, de dessinateur et de graveur.

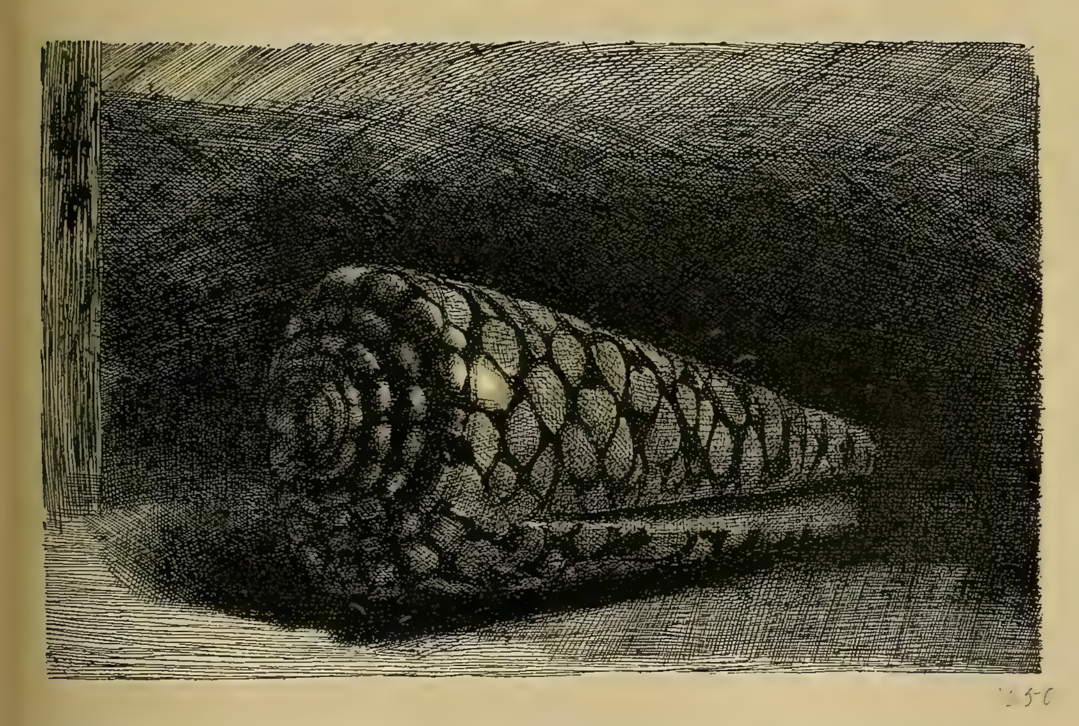
J'appartiens, je l'avoue, à l'opinion professée par MM. Middleton, Seymour Haden et Alphonse Legros. Sans aller jusqu'aux solutions radicales de ce dernier, je crois fermement que la vérité est dans une large, une très large épuration de l'œuvre de Rembrandt. Après une comparaison attentive des différentes objections que soulèvent les planches discutées, même après avoir ajouté certaines pièces inexpérimentées, mais déjà rembranesques de 1630 et de 1631, j'en viens sans difficulté à admettre que l'œuvre réel du Maître ne dépasse pas au grand maximum *cent soixante* pièces, un peu moins de la moitié

1. Voici la liste, par numéros d'œuvre (classement de M. Dutuit), des 71 planches que M. Legros met hors de toute discussion. Ce sont les nos : 19, 20, 21, 22, 32, 44, 45, 46, 50, 52, 66, 67, 68, 71, 77, 83, 85, 89, 90, 94, 99, 107, 113, 121, 126, 127, 129, 131, 132, 135, 143, 153, 154, 166, 172, 192, 193, 200, 205, 206, 207, 209, 210, 211, 215, 216, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 229, 230, 231, 232, 234, 254, 259, 263, 265, 267, 269, 273, 277, 280, 282, 322, 344, 352.



LA SYNAGOGUE.

(Fac-similé d'une eau-forte de Rembrandt.)



LA COQUILLE.

(Fac-similé d'une eau-forte de Rembrandt.)

de l'œuvre immense qu'on lui attribue, ce qui suffirait déjà à remplir la vie bien occupée d'un graveur de profession.

Rembrandt a pu produire de mauvaises, voire de très mauvaises choses — quelques-uns de ses tableaux sont là pour nous en fournir la preuve. Il en a fait de triviales, de violentes, jamais de bourgeoisement vulgaires, ni de platement insignifiantes, comme le sont la plupart des planches que l'on écarte. La personnalité de son style et l'incomparable virtuosité de sa main se reconnaissent toujours à travers les défaillances inévitables, les abandons momentanés, le laisser-aller de sa pensée bouillonnante et de son improvisation. Rembrandt est Rembrandt, il n'est jamais ni Van Vliet, ni Lievens, ni Ferdinand Bol, artistes adroits, mais sans flamme, sans audace, sans originalité. Qu'on prenne, à diverses époques, telles pièces que l'on voudra, de celles que nul ne songe à contester, comme les planches dont nous avons donné ici des reproductions, comme la *Faiseuse de koucks* de 1635, comme le *Rembrandt appuyé* de 1639, comme le *Moulin* de 1641, le *Cochon* et le *Paysage aux trois arbres* de 1643, le *Rembrandt dessinant*, les *Mendiants à la porte d'une maison*, la *Synagogue* de 1648, *Médée et Jason*, la *Pièce aux cent florins*, le *Saint Jérôme*, la *Campagne du peseur d'or*, le *Faustus* de 1651, comme les *Trois croix* de 1653, le *Jésus présenté au peuple* de 1655 et le *Lutma* de 1656 ; qu'on les compare aux meilleures d'entre les planches rejetées, au *Bon Samaritain* et aux *Trois têtes orientales*, par exemple, et on sera saisi par l'abîme qui sépare l'œuvre géniale de l'œuvre de facture.

Je ne puis m'empêcher, en terminant ce trop court aperçu, de souhaiter qu'une exposition dans le genre de celle du Burlington soit enfin organisée à Paris par quelque homme de goût : et pourquoi pas par M. Dutuit lui-même, dont la verte vieillesse est si active, si productrice? Sa collection renferme tous les éléments d'une admirable exposition ; qu'il en prenne l'initiative, la *Gazette* se fera un honneur de le soutenir de son concours le plus dévoué. Malgré les peintures miraculeuses que possède le Louvre, malgré l'œuvre incomparable du Cabinet des estampes, le public français a encore beaucoup à apprendre sur le génie du plus grand artiste des Écoles septentrionales.

LOUIS GONSE.

LE

MOUVEMENT DES ARTS EN ALLEMAGNE



La *Gazette des beaux-arts* a bien voulu nous confier la tâche de faire régulièrement, pour ses lecteurs, une revue des publications périodiques qui paraissent soit en Allemagne, soit en Angleterre, et de suivre le mouvement de l'érudition dans ces deux pays. Nous apporterons tous nos soins à la mise à jour de ce dépouillement et nous nous efforcerons de ne rien omettre de véritablement intéressant. Nous parlerons aussi, le cas échéant, des principaux événements artistiques qui se produisent mensuellement au delà du Rhin et au delà de la Manche.

.˙.

Dans le huitième volume, quatrième cahier, du *Repertorium*, nous trouvons un curieux et substantiel article de M. le docteur Marian Sokolowski sur les artistes italiens de la Renaissance à Cracovie.

L'influence de l'architecture italienne de la Renaissance se fait sentir en Pologne bien plus tôt qu'en Allemagne, plus tôt même qu'en Autriche, où les formes de l'art architectonique de la Renaissance ont été adoptées avant qu'aucun autre pays allemand les ait acceptées. Les ouvrages des maçons italiens et des ouvriers en stuc commencent en Allemagne dans la seconde moitié du XVIe siècle. Ils commencent en Pologne au commencement même de ce siècle. D'après les actes consulaires de Cracovie, Johann, fils de Francisco, Italien de Brescia, est le premier qui ait prêté serment à Cracovie en langue italienne : *Primus hic lingua itala iuravit*, pour obtenir les droits de citoyen, en 1506.

Ces premiers rapports avec l'Italie avaient été préparés par l'influence des lettres italiennes, surtout par le plus illustre des savants étrangers établis en Pologne, par Philippo Buonacorsi, nommé Callimachus. Il était venu en Pologne en 1470; il était précepteur des fils du roi Casimir IV. Il eut plus tard une grande influence pendant toute la durée du règne de Sigismond (de 1507 à 1548). Le goût de la cour pour la civilisation italienne devint plus vif encore quand Sigismond eut épousé Barbara Zapolia, fille du roi Johann Zapolia de Hongrie

(1512-1515) et fut par elle en relations avec la nation qui, entre toutes les nations cisalpines, avait été tout d'abord influencée par la Renaissance italienne.

Sigismond Ier résolut, après son avènement, de continuer en style italien le palais qui datait du xve siècle, et en partie du xive; la chapelle mortuaire, qu'il se fit bâtir pour lui et pour sa famille dans la cathédrale, est du plus pur style Renaissance. M. Essenwein a eu raison de la nommer la perle de la Renaissance de ce côté-ci des Alpes.

L'architecte du château était un Florentin, Francesco Lori, fils de Philippe Lori ou della Lora et d'Angela, fille de Baltimelli de Settignano. Franciscus Lori descendait d'une famille d'artistes. Sous le gouvernement du pape Paul II Barbo ; sous Sixtus IV della Rovere; dans les années 1472 et 1474 deux artistes de ce nom, Francesco et Antonio, tous deux fils de Bartolomeo Lori ou della Lora, de Florence, travaillaient à Rome à l'église Saint-Marc, à la basilique du Vatican et à la Fontana Trevi, sous la direction de Leo-Baptista Alberti et de Bernardo Rossellino. Notre Franciscus a quitté Florence en 1509, il est mort à Cracovie en 1516; dans son testament du 15 avril 1515, il a institué sa femme héritière. Il laissa un fils adoptif, Johann, dont il est souvent question dans les actes de la ville de Cracovie.

Parmi les parties les plus belles, les plus importantes du château, construites alors, est une cour entourée de deux côtés de galeries à trois étages, d'après la mode italienne...

Les salles étaient peintes en dedans et décorées par Hans Dürer, un frère d'Albrecht Dürer, et presque toutes les portes ornées d'inscriptions latines en lettres d'or. Ludovicus Jodocus Decius, de Weissembourg en Alsace, secrétaire du roi, dit que tout était prêt du temps de Sigismond pour que cette construction fût achevée, et que, lorsqu'elle serait terminée, elle serait incomparable.

L'architecte de la chapelle mentionnée ci-dessus était aussi un Florentin, Bartolomeo Berecci. Son père se nommait Lucas del Bereccio; sa mère était une fille de Paolo Sogliani, orfèvre florentin. On peut à peine douter que le peintre connu Antonio Sogliani était son oncle. Dans le tableau généalogique de la famille Sogliani, que M. Milanesi a joint dans son édition de Vasari à la biographie de ce maître, Paolo Sogliani, orfèvre, est donné comme frère d'Antonio. Il est venu en 1617 à Cracovie. C'est en 1517 qu'il a, à Vilna, présenté au roi le plan de la chapelle. Il a commencé à bâtir en 1519 et a fini la construction en 1520. Après la mort de Lori, Berecci prit la direction de la construction du château. Il a donné à Cracovie bien des preuves de son activité. Il a fait les plans de bien des chapelles ou maisons particulières qui ont été ou détruites ou reconstruites. Il s'acclimata tout à fait, acheta une maison, et épousa successivement deux filles de bourgeois de Cracovie. En 1537 il fut assassiné. On ne sait pas le nom de l'assassin; mais d'après nos sources cet assassin serait un Italien, probablement un rival d'art jaloux (*Annales Sanctæ Crucis*, p. 114 : « Bartolomeus Berecci, regis Poloniæ Sigismundi primi murator castri Cracoviensis et capelle assumpcionis beate Virginis in castro Cracoviensi, interfectus fraudulenter per unum Italum ex invidia... sepultus ad Corpus Christi anno Domini 1537. »)

La décoration de la chapelle fut faite par Johann Cini, de Sienne. Cini était le fils de Matheo de Cini, né à Settignano en 1504, venu à Sienne, et de la dame Margaretha di Gabrielli di Giovanni Bighellari. Depuis 1519 les actes de Sienne le désignent comme « in Allemagna apud regem Apollonie »...

En 1518, la seconde femme du roi Sigismond, Bona Sforza, fille de Gian Galeazzo, duc de Milan, vint habiter le château sur la Wawel.

Bona appartenait à une des maisons qui ont le plus protégé l'art; c'est une des plus grandes figures de femmes de la Renaissance. Elle fit impression sur les envoyés du Nord, qui vinrent demander sa main de la part de Sigismond en 1517. Elle était à Naples avec sa mère, veuve, princesse de la maison régnante de Naples-Aragon. « Elle était montée sur un cheval blanc. Elle était vêtue d'un manteau blanc bouffant. Sa figure était si belle qu'elle paraissait plus qu'une nymphe : une déesse. Ses cheveux étaient couleur d'or; ses cils et ses sourcils étaient bruns, son front pâle, son nez droit, ses joues légèrement rouges, ses lèvres comme du corail, ses joues blanches et régulières, ses épaules et ses mains très belles. Elle avait la plus magnifique voix du monde, un charme incomparable et un rare savoir. » Le Castellan Ostrorog, qui envoie cette description au roi, parle aussi de la taille de Bona, de ses bas de soie, et s'étonne que les Italiennes portent des bas jusqu'au genou. Bona avait un caractère énergique, viril. Elle apprit vite l'histoire de Pologne. Elle mit ses compatriotes, savants, artistes et poètes dans la faveur du roi. Elle eut parmi ses correspondants l'Arétin. Ce fut sur sa recommandation qu'en 1739 Jacopo Caraglio vint en Pologne, Caraglio, un des plus excellents artistes italiens qui aient fleuri à la cour de Sigismond, puis à la cour de son fils Sigismond-Auguste. Caraglio est plus connu sous le nom de Jacobus Veronensis ou Parmensis; il est resté longtemps à Rome comme élève de Marc-Antoine, et a gravé d'après Rosso, Perino del Vaga, Parmigianino et Titien. Il a fait des médailles du roi Sigismond et de Bona, qui se trouvaient dans la collection Debruge-Dumesnil à Paris. Il revint en 1560 en Italie.

Près de Caraglio, il faut citer Gian-Maria Padovano, nommé le Mosca, qui a laissé des ouvrages si remarquables en marbre et en bronze. Sa renommée s'est répandue quand on exposa en 1878, à Paris, sa statuette de Vénus (*Vénus à la coquille*). Il vint en Pologne vers 1530, et mourut en 1573 à Cracovie. Il fut médailleur, statuaire, architecte. L'influence des Italiens dura jusqu'en 1572, date de la mort de Sigismond-Auguste. Puis Stephan Bathory monta sur le trône. Sous Bathory, on doit signaler Santi Gucci. Il était fils de Niccolo Abenghi Gucci, surnommé Giovanni della Camilla. On ne sait pas la date de son arrivée en Pologne. Il mourut à Cracovie où il resta jusqu'à sa mort. Il fit pour Bathory et pour sa femme Anna Jagiellonka les deux tombeaux de marbre rouge qui sont dans la cathédrale.

*
* *

Le *Kunstfreund* reproduit dans son numéro du 15 avril un document du plus haut intérêt. C'est une lettre de Vittore Carpaccio, un des plus grands artistes italiens de la fin du xve siècle. On admire de plus en plus, dit l'auteur de l'article, M. H. Thode, chaque nouveau livre publié par le chevalier Bertolotti. Pour l'infatigable chercheur qui a fouillé dans les archives romaines, et qui depuis peu semble avoir trouvé à Mantoue une nouvelle patrie, chaque jour semble avoir plus d'heures que pour les autres hommes. A peine avait-il publié les *Artisti Veneti in Roma* que parurent les *Artisti subalpini in Roma*. Le chevalier Bertolotti nous donne maintenant un choix de documents du plus haut intérêt pour les historiens de l'art dans les *Artisti in relazione coi Gonzaga Signori di Mantova* (Modène, 1885).

Parmi les notices si intéressantes que renferme cet ouvrage, il en est une

qui donne lieu à quelques discussions. C'est une lettre adressée par Victor Carpaccio pictor, de Venise, le 15 août 1511, à Francesco Gonzaga, à Mantoue.

Écrite avec beaucoup de simplicité et de naturel, cette lettre de quelques lignes nous transporte d'un coup dans la vie artistique de la ville des lagunes; elle nous révèle le talent de conteur de Carpaccio, cet élève et ce contemporain de Bellini... La lettre commence ainsi :

« Monseigneur,

« Il y a quelques jours un homme que je ne connaissais pas me fut amené par quelques personnes pour voir une représentation de *Jérusalem*, que j'ai faite. A peine l'avait-il vue qu'il me pressa très vivement de la vendre, parce qu'il voyait là une chose tout à fait selon ses goûts et selon son cœur. La vente fut enfin conclue avec engagements de part et d'autre. Mais l'homme n'a pas reparu. Désirant m'instruire, je questionnai ceux qui me l'avaient amené, parmi lesquels se trouvait un prêtre barbu avec un capuchon gris, que j'ai vu souvent avec Votre Seigneurie dans la grande salle du conseil. A mes questions sur le nom et l'état de cet inconnu ils répondirent que c'était maître Laurentius, le peintre de Votre Seigneurie. Je vis alors clairement ce que cet inconnu voulait de moi. Et il me parut bien d'adresser cette lettre à Votre Seigneurie pour lui donner connaissance de mon nom et de mon ouvrage. En ce qui concerne mon nom, mon noble seigneur, je suis ce peintre qui reçut l'ordre de Votre Éminente Seigneurie de peindre dans la grande salle, où Votre Seigneurie descendit pour monter sur la galerie et voir mon ouvrage, notamment l'*Histoire d'Ancône*. Mon nom est Victor Carpathio. Pour ce qui concerne *Jérusalem*, j'ose soutenir que de notre temps il n'y a pas d'ouvrage comparable à celui-là pour la beauté, le soin de l'exécution, ni pour la grandeur. L'ouvrage a vingt-cinq pieds de long, cinq pieds et demi de large, bref les mesures qu'on attend pour une œuvre pareille..... »

Dans la suite de la lettre, le peintre offre au margrave d'exécuter le tableau avec des couleurs à l'huile ou sur toile avec des couleurs à l'eau. D'ailleurs qu'il n'en juge pas sur une petite partie, que ce peintre Lorenzo a emportée ; c'est seulement la dixième partie de l'œuvre. Il laisse le prix au bon vouloir de Sa Seigneurie. Il est clair que ce qui était prêt alors c'était seulement le carton, ou la première ébauche sur toile. Cette *Vue de Jérusalem* doit avoir été un tableau très grand, plus grand que tous les tableaux de Bellini et de Carpaccio que nous connaissons, un pendant à une grande toile, qui se trouve à l'Académie de Vienne avec le nom de Victor Bellinianus. Il est impossible de l'identifier avec aucun des tableaux que nous connaissons, mais on ne peut guère se tromper en affirmant que ce devait être une répétition de ces architectures orientales que Gentile Bellini et Vittore ont affectionnées. De ce que Vittore n'en donne aucune preuve, mais désigne seulement son œuvre par ce nom *Jérusalem*, on peut conclure que dans les ouvrages de cette nature la chose importante était le fond d'architecture, et non l'histoire même représentée.

Un autre passage de la lettre doit fixer l'attention : c'est celui où Carpaccio parle du tableau qu'il a peint dans la grande salle du conseil. D'après les recherches de Wickhoff (*Repertorium*, L. Kw, VI[e] volume), nous pouvons nous représenter plus exactement la décoration de cette salle.

« A la première génération de peintres, tels que le Guariento et Antonio Veneziano, qui avaient commencé à peindre sur les murailles l'histoire de Frédéric Barbarossa et d'Alexandre III, avait succédé une seconde génération, Gentile da Fabriano et Pisanello. A partir de 1474, une troisième génération commence à

travailler : Gentile Bellini d'abord, puis, après lui Gian Bellini et Luigi Vivarini : Carpaccio était près d'eux, nous le savons par Vasari et par Sansovino et aussi par un document du 28 septembre 1507, publié par Lorenzi (Wickhoff, p. 27). De ce dernier document il résulte que Vittore était placé en compagnie de Vittore di Matteo qu'on payait mal, et qu'il recevait un traitement mensuel, et que Hieronymus était placé comme aide près de Gian Bellini. Sansovino attribue à Carpaccio le tableau nº 18 : *Le Pape célébrant la messe dans l'église Saint-Marc*. Vasari lui attribue seulement, en collaboration avec Gian Bellini, le tableau nº 16 commencé, mais non achevé par Vivarini : *Otto devant l'empereur et ses barons*. Mais de notre lettre il résulte maintenant d'une façon sûre que le tableau nº 19 était de Vittore. Il en résulte aussi que celle qu'il mentionne seule et avec orgueil était tout entière de sa main. Elle représentait la fête dans laquelle Alexandre III à Ancône offre un parasol au doge Sebastiano Ziani. Au moment où l'empereur et le pape arrivèrent à terre, les habitants d'Ancône s'approchèrent d'eux avec deux parasols, quand le pape, pour faire honneur au doge, en fit demander un troisième pour celui-ci. C'était certainement un long cortège d'hommes en costumes de fête vénitiens, dont les contemporains connaissaient bien les noms et les figures. L'ouvrage était prêt avant 1511, ainsi que tous les autres qui ornaient les murs, d'après ce que suppose Wickhoff. Dès 1513, Titien offrait ses services pour la décoration de la muraille en face S.-Giorgio.

Enfin quel était ce peintre Lorenzo, à qui cette *Jérusalem* avait tant plu et qui avait ainsi disparu sans laisser de trace ? Ce doit être ou Lorenzo Bruno, ou Lorenzo Costa. Tous les deux se trouvaient alors au service de Francesco Gonzaga. On aimerait à se figurer Costa dans l'atelier de Carpaccio ; mais, à ceux qui veulent savoir, des lettres même aussi détaillées que celles de Vittore ne permettent pas de conclure.

Le même journal, le *Kunstfreund*, dans son numéro du 1er mai 1885, publie et traduit une lettre de Francesco del Cossa, intéressante pour l'histoire des relations entre les artistes italiens et leurs protecteurs, au xve siècle. Voici cette lettre :

« Très honoré prince, très haut seigneur,

« Ces jours passés, en compagnie d'autres princes, je suppliais Votre Seigneurie afin d'obtenir le payement des peintures de la salle de la Schifanoja, et Votre Seigneurie me répondit qu'il fallait attendre le rapport des experts. Très honoré prince, je ne veux pas être l'homme qui cause du souci à Pellegrino Prisciano et aux autres ; c'est pourquoi j'ai résolu de m'adresser seul à Votre Seigneurie parce que, à ce qu'il semble, on vous a rapporté que, parmi les peintres de la Schifanoja, il y en a qui peuvent être contents et qui sont trop payés quand on les paye au tarif de dix bolognini. J'ai pensé devoir vous rappeler à l'appui de ma demande que je suis ce Francesco del Cossa, qui a peint tout seul les trois panneaux après l'antichambre. Très honoré seigneur, je serais très satisfait et ne songerais pas à me plaindre, même au cas où Votre Seigneurie voudrait ne me donner que dix bolognini par pied, ce qui me ferait perdre quarante ou cinquante ducats, si du moins je pouvais vivre du travail de mes mains ; mais comme ce n'est pas le cas, si je devais être payé de cette façon, j'en serais très mécontent et fâché, surtout en pensant que moi, qui ai commencé à me faire un nom, je suis assimilé aux plus pauvres compagnons de Ferrare, jugé et traité de la même façon qu'eux. Et comme je poursuis sans cesse mes études, et qu'en cette circonstance je ne recevrais pas de Votre Seigneurie un plus haut prix que le prix accordé à ceux qui n'ont pas fait du tout d'études, je ne pourrais certainement pas, très honoré prince,

faire autrement que d'être mécontent dans ma conscience et de me plaindre. De plus il me paraîtrait étrange qu'on ne tînt pas compte de ceci : que j'ai travaillé sans avance d'argent, et que j'ai employé de l'or et de bonnes couleurs; il me paraîtrait étrange que mon travail me fût payé au même prix que celui des autres, qui n'ont pas eu la même peine que moi et n'ont pas fait les mêmes dépenses. Je vous dis cela, Seigneur, parce que j'ai toujours peint à fresque, ce qui, à la connaissance de tous les maîtres de l'art, est une des plus avantageuses et des meilleures façons de travailler. C'est pourquoi, très honoré seigneur, je me mets aux pieds de Votre Grandeur en la priant de réfléchir que Votre Grandeur, dans le cas où elle ne voudrait pas satisfaire à ma demande afin de n'être pas obligée de satisfaire aux demandes des autres, pourrait toujours me répondre : « C'est à ce prix que l'ouvrage a été estimé. » Enfin dans le cas où Votre Seigneurie ne voudrait pas tenir compte des jugements des experts, je la prie, si elle ne veut pas m'accorder tout ce que je devrais obtenir, de m'accorder du moins tout ce que sa grâce et son bon vouloir me jugeront digne d'obtenir. Et je recevrai et j'estimerai ce qu'elle m'accordera comme un présent gracieux. Je me recommande à votre haute bienveillance. — Ferrare, le 25 mars 1470.

« De votre Haute Seigneurie,
« Le très humble serviteur,

« FRANCESCO DELLA COSSA. »

Le rescrit en latin qui figure au-dessous de la signature de Cossa nous apprend que sa demande fut repoussée par le duc, et nous indique peut-être le motif qui lui a fait abandonner Ferrare. Après l'année 1470, et même pendant cette année 1470, Francesco est à Bologne, où il trouva dans les Bentivoglio de meilleurs mécènes sans doute que les Este. Son orgueil d'artiste se trouva rabaissé, humilié lorsqu'il se vit payé, malgré son zèle, malgré ses études obstinées, malgré son amour du travail, comme les plus pauvres compagnons de Ferrare. Sa lettre nous montre un homme qui a conscience de sa valeur, et qui n'en est plus aux débuts dans son art. « J'ai commencé à me faire un nom », dit-il. Aussi s'éloigne-t-il de la cour d'Este, qui regorgeait d'artistes, pour aller à Bologne où l'on manquait d'artistes. Il offrit son pinceau à Jean II, qui répara les injustices et le manque de noblesse de Borso à son égard.

Dans la *Zeitschrift für Bildende Kunst* (nº du 15 octobre 1885), se trouve un article de M. Julius Lessing, sur les cadres italiens de la Renaissance. Les cadres italiens qui sont reproduits dans l'article de M. Julius Lessing appartiennent tous à la collection d'ouvrages en bois acquis pour le Kunstgewerbemuseum en Italie et surtout à Florence pendant les dernières années. De tous les ouvrages en bois de la Renaissance, les cadres sont ceux qui offrent dans le plus petit espace la plus grande variété de dispositions ; aussi, tandis qu'il serait difficile, presque impossible, de réunir une grande quantité de meubles de la Renaissance italienne, on a pu, grâce aux cadres, réunir tous les échantillons de profils, de coins, de couronnements, de sorte que cette collection peut être utile non seulement aux fabricants de cadres mais à tous ceux qui s'occupent de l'art du bois.

Dans le même numéro, on peut lire un article de M. H. Heydmann sur le buste de cire du Musée de Lille. Cet article vient à l'appui d'une étude qui a paru dans la *Gazette des beaux-arts*, en 1878. On se souvient que M. Louis Gonse désignait comme auteur probable du buste un habile cirier du XVᵉ siècle, Orsino Benitendi. L'article de M. Heydmann confirme les conclusions de M. Gonse.

AMÉDÉE PIGEON.



BIBLIOGRAPHIE

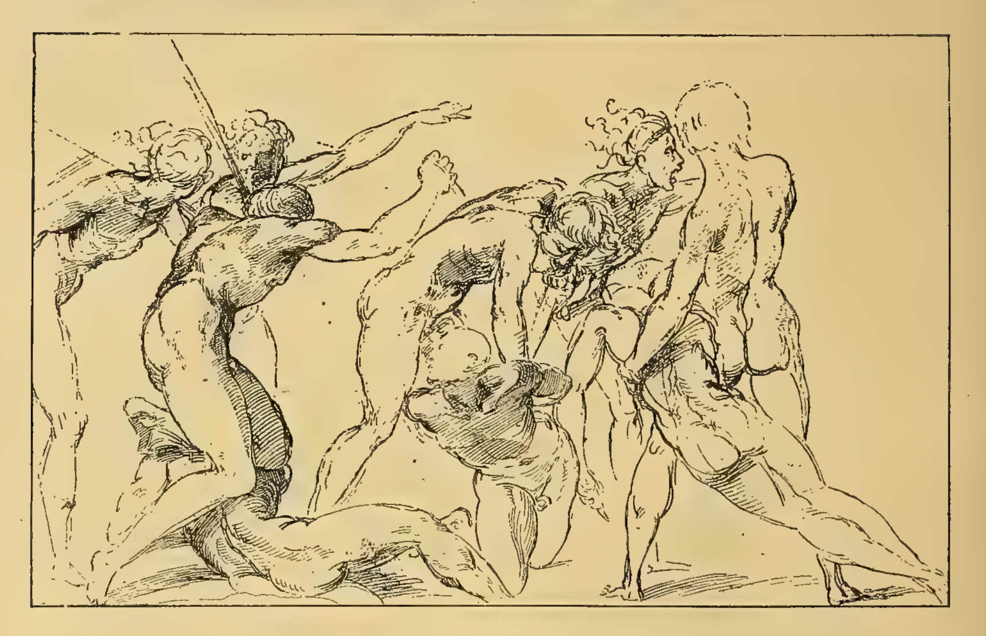
PUBLICATIONS DE LA LIBRAIRIE HACHETTE



Le succès du *Raphaël*, de M. Eugène Müntz, a été aussi vif et aussi rapide que nous l'avions prévu. Notre savant collaborateur a pris une place de premier rang parmi les historiens de l'art. On sait l'étendue de ses connaissances et la sûreté de son goût; il n'est pas étonnant que toutes ses publications attirent l'attention des amateurs éclairés et des artistes.

Un travail sur Raphaël ne saurait être définitif : le génie du maître rayonne d'un tel éclat, son œuvre personnel a une telle ampleur qu'il est impossible à un écrivain d'en embrasser l'étendue sans laisser échapper quelques rayons de ce génie, quelques bribes de cet œuvre incomparable. La seconde édition, qui vient de paraître, nous montre l'ouvrage de M. Müntz considérablement augmenté; depuis 1880, la question Raphaël a fait des progrès sensibles, grâce à l'acharnement de la critique française et étrangère qui veut avoir raison de tous les problèmes que cette question soulève. M. Müntz a dû ajouter plusieurs chapitres nouveaux; par exemple, l'histoire de la rivalité de Raphaël et de Michel-Ange et la discussion sur le livre d'esquisses de Venise (la *Gazette* a eu la primeur de cette intéressante étude). Bref, de 658 pages, nous voilà arrivés à 714. L'illustration a suivi une progression identique; nous devons relever plus de cent gravures nouvelles, sans compter celles de la première édition qui ont été remplacées par des images plus soignées. Il est certain que depuis le recueil de Landon, qui remonte au commencement du siècle, aucune publication n'a présenté un ensemble aussi varié et aussi complet de

l'œuvre du Maître. Les éditeurs ont mis à contribution les procédés de reproduction les plus parfaits, en se plaçant au point de vue de l'exactitude qui prime tout dans un ouvrage de ce genre. Chaque chapitre a reçu une frise et un cul-de-lampe; cette simple addition donne au volume un aspect agréable qui est loin de porter préjudice à sa valeur artistique. Enfin, parmi les améliorations introduites dans cette édition, nous signalerons encore une table alphabétique des artistes et des principaux personnages dont il est question dans l'ouvrage.



ESQUISSE D'UN COMBAT (UNIVERSITÉ D'OXFORD.)

(Gravure du *Raphaël* de M. E. Muntz, édité par Hachette.)

Au moment où nous écrivons, les autres publications importantes que la maison Hachette prépare pour la fin de l'année ne sont pas encore complètement terminées; nous ne pouvons donc pas en parler aujourd'hui. Il nous a cependant été possible de jeter un coup d'œil sur les épreuves d'un ouvrage magistral que nous désirons signaler à l'attention de nos lecteurs. Bida, le maître qui a illustré la *Bible* de Hachette, ce monument de la typographie française contemporaine, a tracé pour le *Cantique des cantiques* une série de compositions, en tous points dignes des précédentes : les dessins ont été gravés par nos meilleurs aqua-fortistes. Nous aurons occasion de reparler de ce livre magnifique, digne couronnement d'une œuvre sans précédent en librairie, et dont la perfection ne sera probablement jamais surpassée.



PUBLICATIONS DE LA LIBRAIRIE QUANTIN

La librairie Quantin, la plus jeune des grandes librairies parisiennes, ne le cède à aucune de ses aînées sous le rapport de l'activité et du désir de bien faire. On lui doit déjà une quantité considérable de beaux et bons livres; les amateurs d'art, notamment, lui sont redevables d'une série de publications qui ont rendu de signalés services : les unes consacrées à la glorification des maîtres; les autres, plus modestes, mais non moins utiles, à l'enseignement des diverses spécialités. Parmi ces dernières qui constituent déjà toute une bibliothèque de l'Enseignement des arts, nous avons à signaler les volumes nouvellement parus; les anciens ont été analysés, soit ici, soit dans la *Chronique* au moment de leur apparition.

Le *Meuble* par M. A. de Champeaux et la *Composition décorative* par M. Mayeux, les derniers dont nous ayons eu à nous occuper, ont été accueillis par le public avec la même faveur que leurs devanciers; nous n'avons pas à y revenir. Aujourd'hui vient de paraître le premier volume de la *Peinture italienne* de M. G. Lafenestre. Peut-être est-il superflu de dire aux lecteurs de la *Gazette* que notre éminent collaborateur était plus particulièrement apte à écrire cette histoire, par la raison qu'il la connaît à fond pour l'avoir étudiée pendant de longues années; on sait la part considérable de M. Lafenestre dans l'*Histoire des peintres* de Charles Blanc; il était donc préparé de longue main; son érudition ne surprendra personne. Cette question de compétence écartée, nous avons à relever une qualité tout aussi précieuse et peut-être plus rare, qui recommande vivement ce petit volume et assure son succès; il est composé avec méthode et l'exposition en est d'une clarté parfaite. M. G. Lafenestre a su dégager du tableau immense qu'il avait sous les yeux les lignes principales, caractéristiques; en un mot il a réussi à écrire un manuel où se trouve condensée, sans erreur ni omission importante, l'histoire de la peinture italienne depuis ses origines jusqu'à la fin du XVe siècle. J'allais oublier de dire

que ce volume est écrit avec une recherche pleine de grâce qui en rend la lecture singulièrement attrayante, mais on connaît la manière élégante de M. Lafenestre et la mémoire du lecteur eût suppléé à cet oubli.

M. Quantin, éditeur plein de courage, ne redoute pas les entreprises littéraires de longue haleine; elles lui ont, du reste, toujours réussi; chez lui, les volumes sont rarement isolés; ils marchent par groupes, l'un soutenant l'autre et, nous l'avons dit, il n'y a pas d'exemple qu'une série soit restée en route faute d'encouragements



ÉCOLE GIOTTESQUE : FRAGMENT DU TRIOMPHE DE LA MORT, FRESQUE DU CAMPO-SANTO, A PISE.

(Gravure de la *Peinture italienne* de M. G. Lafenestre, éditée par Quantin.)

de la part du public. Nous avons eu la collection des grands romans illustrés d'eaux-fortes, ou plutôt nous l'aurons, car elle est à peine commencée [1]; voici maintenant une collection d'un tout autre genre qui, on peut le dire, sera de haute curiosité. En effet, il ne s'agit de rien moins que de l'histoire pittoresque et monumentale du monde tel qu'il est aujourd'hui. La collection passera en revue la planète que nous habitons, j'entends les pays civilisés, ayant un présent et appartenant à l'histoire. Chaque volume sera consacré à un grand pays dont les monuments, les sites pittoresques, le commerce et l'industrie, les mœurs, les institutions, seront fidèlement analysés, décrits et, le dessin aidant, figurés avec une exactitude

1. Trois volumes ont paru : *Madame Bovary*, *M. de Camors* et le *Père Goriot;* en janvier, *Mauprat* sera mis en vente.

scrupuleuse. C'est l'affaire, nous dit l'éditeur, de 12 à 15 volumes in-8°, contenant chacun de 600 à 700 pages, et illustrés, chacun, de *six cents* images.

Le premier volume de cette intéressante série vient de paraître; il porte sur sa couverture l'*Angleterre*, l'*Écosse* et l'*Irlande*. Nous venons de le parcourir, et il nous est agréable de constater que le programme de l'éditeur a été parfaitement



MICKLEGATE-BAR (York).

(Bois de l'*Angleterre* de M. P. Villars, éditée par Quantin.)

rempli. L'écrivain à qui il avait confié la rédaction de ce volume ne l'a pas trahi; toutes les questions annoncées y sont traitées avec un parfait sentiment de la mesure et une exactitude qui révèle un observateur possédant bien son sujet. M. P. Villars est Français; son long séjour en Angleterre lui a permis de pénétrer tous les mystères de la vie anglaise, mais il est resté de son pays : on s'en aperçoit aisément en le lisant. Sa narration concise, substantielle, est bien ce qu'il fallait

à un ouvrage de cette nature. Il y a beaucoup à apprendre dans ce livre, parce que l'auteur a eu le temps de le méditer et de l'écrire : nous n'avons plus affaire à un voyageur écrivant ses impressions de voyage à tort et à travers, voyant faux avec ses yeux d'étranger et essayant de faire de l'esprit aux dépens de choses et de gens qu'il ignore.

A considérer les illustrations de l'*Angleterre,* on croirait qu'elles ont été empruntées à quelque livre du pays dont il est question, et pourtant toutes sont françaises, dessinées et gravées par des Français. Cette erreur d'appréciation provient de ce que M. Quantin a adopté dans la disposition des images certaines façons pittoresques affectionnées de nos voisins. Ainsi, les sujets empiètent l'un sur l'autre dans la même gravure; au lieu des angles droits bornant les quatre coins de limites rigides, nous avons des courbes gracieuses, linéaires ou historiées au moyen de guirlandes ou de branchages qui parent le sujet sans cependant lui rien enlever de la netteté de sa vision. C'est parfait; mais, hâtons-nous de le dire, ces encadrements ne conviennent qu'aux illustrations qui relèvent exclusivement du sentiment pittoresque. L'art proprement dit et l'archéologie n'ont que faire de ces enjolivements. Dans le livre de M. P. Villars ils sont à leur place; nous n'avons donc aucune réserve à faire et nous pouvons nous féliciter de voir que des illustrateurs français ont réussi d'emblée dans un genre peu pratiqué chez nous et qui est le triomphe de leurs confrères anglais.

Les illustrations en couleurs captivent particulièrement M. Quantin; c'est dans sa maison que furent tentés les plus importants essais, et l'on peut dire qu'elle est aujourd'hui sans rivale dans ce genre. Faut-il rappeler la magnifique édition de l'*Art japonais,* de M. Louis Gonse, et les livres charmants de M. Octave Uzanne, l'*Éventail* et l'*Ombrelle?* Mais ce sont là des publications dont le luxe est inaccessible aux bourses modestes. M. Quantin a l'ambition de fonder dans ce genre une bibliothèque à bon marché et de rivaliser de perfection avec les éditeurs anglais qui ont remporté, grâce à la collaboration d'artistes incomparables tels que Kate Greenaway et Walter Crane, les suffrages des gens de goût et un succès inouï de vente. Avant tout, il fallait façonner nos artistes dessinateurs à un genre tout nouveau pour eux, et ce n'a pas été une tâche facile; on y arrive tout doucement. L'illustration du *Vicaire de Wakefield*, par M. Poirson, marque un progrès des plus sensibles; l'ensemble forme un joli volume, bien supérieur au *Gulliver* de l'an dernier, le premier venu de cette série... — car il s'agit d'une série, nous avons à peine besoin de le dire. Voici enfin un groupe d'albums et de volumes-albums en couleurs sous l'étiquette commune d'*Encyclopédie enfantine* : livres à images que les parents ne voueront pas sans regrets à la destruction rapide à laquelle les condamne l'inexpérience de leurs jeunes lecteurs. Du petit au grand, tous ces ouvrages en couleurs de la librairie Quantin ont un mérite que nous devons également signaler comme une conquête nouvelle : ils sont parfaitement imprimés. Le problème de la chromotypographie y est définitivement résolu : le coloriage à la main a fait son temps; cette disparition ouvre une voie nouvelle à l'activité des bibliomanes. Il va bien falloir rechercher les livres à images coloriées à la main, puisqu'on n'en fera plus.

ALFRED DE LOSTALOT.

BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE DEUXIÈME SEMESTRE DE L'ANNÉE 1885 [1].

I. — HISTOIRE

Esthétique.

Histoire des beaux-arts et des arts appliqués à l'industrie, par M. François Bournand, professeur d'histoire de l'art à l'Association polytechnique. Préface par M. de Ménorval, vice-président de l'Association polytechnique. In 8°, xii-291 p. et 10 pl. Paris, lib. Bernard et Cie. 10 francs.

Histoire de la caricature moderne, par Champfleury. 3e *édition*, très augmentée. In-18 jésus, xvii-323 p. et grav. Paris, libr. Dentu. 5 francs.

Inventaire général des richesses d'art de la France. Province : Monuments civils. T. III. Histoire et description des musées d'Angers par M. Henry archiviste Jouin ,de la commission de l'Inventaire. Grand in-8° à 2 col., 454 p. Paris, libr. Plon, Nourrit et Cie.

Étude sur l'architecte, du xie au xviiie siècle, par M. Lefort, architecte en chef du département de la Seine-Inférieure. In-8°, 15 p. Rouen, impr. Cagniard.

Voyage autour d'une maison de la Renaissance dite de Henri II ou de Diane de Poitiers ; discours prononcé au congrès des sociétés savantes réunies à Poitiers à l'occasion du cinquantenaire de la Société des antiquaires de l'Ouest, le 4 juillet 1884, par le vicomte d'Aviau de Piolant. In-8°, 17 p. Poitiers, impr. Guillois.

Extrait des *Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest*, t. VII, année 1884.

La Physionomie comparée, traité de l'expression dans l'homme, dans la nature et dans l'art, par Eugène Mouton. Grand in-8°, 603 p. Paris, libr. Ollendorff. 10 francs.

Il a été tiré 25 exemplaires numérotés à la presse, sur papier de Hollande.

La Physionomie et l'Expression des sentiments, par P. Mantegazza, professeur au Muséum d'histoire naturelle de Florence. Avec 8 planches d'après les dessins originaux d'Hector Ximenès. In-8° viii-264 p. Paris, libr. F. Alcan.

Bibliothèque scientifique internationale.

Notions sur l'histoire de l'art en Grèce, par M. Charles Hanriot, professeur de littérature et institutions grecques à la faculté des lettres de Poitiers. In-8°, 42 p. Paris, libr. Leroux.

Dictionnaire des arts décoratifs, à l'usage des artisans, des artistes, des amateurs et des écoles, par Paul Rouaix. Ouvrage illustré de très nombreuses grav. Livraisons 1 et 2. Grand in-8°, 16 p avec 21 grav. Sceaux, impr. Charaire et fils. Paris, Libr. illustrée.

Il paraît régulièrement 2 livraisons à 10 centimes chaque semaine et une série à 50 centimes tous les vingt jours environ. La 1re et la 2e livraisons réunies sont vendues exceptionnellement 5 cent.

Dictionnaire Véron, ou organe de l'Institu-universel des sciences, des lettres et des arts du xixe siècle (section des beaux-arts). 11e annuaire. Salon de 1885, par Th. Véron. In-18, xii-773 p. Poitiers, impr. Oudin, 8 fr. 50.

Les Grandes époques de la peinture : Le Poussin ; Ruysdaël ; Claude Lorrain, par Marie de Besneray. 2e *édition*. In-8°, 302 p. et grav. Paris, libr. Delagrave. 2 fr. 90.

Les Collections de Bastard d'Estang à la Bibliothèque nationale, catalogue analytique, par Léopold Delisle, membre de l'Institut, administrateur général de la Bibliothèque nationale. (Chartes, sceaux, peintures et ornements des manuscrits, recueils divers.) In-8°, xxii-338 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

1. Voy. les précédents volumes de la *Gazette des beaux-arts*.

Réunion des sociétés des beaux-arts des départements à la Sorbonne, du 8 au 11 avril 1885. 9e session. In-8°, 392 p. Paris, libr. Plon, Nourrit et Cie.

Ministère de l'instruction publique, des beaux-arts et des cultes.

Histoire des corporations d'arts et métiers de la Touraine, ouvrage lu au Congrès des sociétés savantes de la Sorbonne en 1884, par A.-Auguste Chauvigné. In-8°, 64 p. Tours, impr. Rouillé-Ladevèze. 2 francs.

De l'Iconographie chrétienne dans le diocèse de Besançon, par le comte de Soultrait. In-8°, 21 p. Besançon, impr. Dodivers.

Extrait du *Bulletin de l'Académie de Besançon* (31 janvier 1884).

Description de la cathédrale, des vitraux de Bourges et des autres monuments de la ville, par M. l'abbé Barreau. 2e *édition*, augmentée. In-8°, 279 p. et pl. Châteauroux, impr. Majesté.

Dijon pittoresque et Dijon qui s'en va, publié sous la direction de M. V. Prost, ancien pensionnaire du département de la Côte-d'Or à l'École des beaux-arts de Paris. Contenant 100 pl. lithographiées par Lippe, avec notices explicatives et une étude historique par un groupe d'amateurs. Livraisons 1 à 5. In-4°, p. 1 à 20 et 5 pl. Dijon, libr. Lamarche.

L'ouvrage sera publié par livraisons à 1 franc, paraissant deux fois par mois.

Entrée du roi Charles VI à Dijon sous Philippe le Hardi; Fêtes et réjouissances en Bourgogne (février 1390); documents inédits, recueillis et mis en ordre par Ernest Petit, de Vausse, du conseil académique de Dijon. In-12, 105 p. Dijon, impr. Darantière.

Tiré à 126 exemplaires, dont 100 sur papier vergé teinté, 6 sur papier du Japon, 6 sur papier de Chine, 6 sur papier Whatmann, 6 sur papier parcheminé et 2 sur parchemin. Titre rouge et noir.

Entrées et réjouissances dans la ville de Dijon. Relation de l'entrée de Mgr le duc d'Aumale, gouverneur de la Bourgogne à Dijon, 31 décembre 1550. Entrée du duc de Mayenne, gouverneur de Bourgogne, 1574. Arrivée à Dijon de Mgr le duc de Savoie, 1600. In-8°, 39 p. Dijon, impr. Darantière.

Entrées et réjouissances dans la ville de Dijon. Entrée de Louis XIII à Dijon le 31 janvier 1629 et dessins des arcs triomphaux érigés en son honneur. In-8°, 41 p. Dijon, impr. Darantière.

Entrées et réjouissances dans la ville de Dijon. Récit de ce qui s'est passé en la ville de Dijon pour l'heureuse naissance de Mgr le dauphin (1638). III. Petit in-8°, 31 p. Dijon, imp. Darantière.

Causeries artistiques et douaisiennes, par M. Albert Dutilleul, de la Société d'agriculture, sciences et arts de Douai. (Le Nouveau chemin de croix de Saint-Pierre; Revue des acquêts du musée; Variations sur un thème donné; Un nom de rue à venir.) In-8°. 55 p. Douai, libr. Crépin. 2 francs.

Extrait des *Mémoires de la Société d'agriculture, sciences et arts*, 3e série, t. I.

Anoblissement d'artistes lorrains, mémoire par Albert Jacquot, de la Société d'archéologie lorraine à Nancy, lu à la réunion des sociétés des beaux-arts des départements à la Sorbonne, dans la séance du 11 avril 1885. In-8°, 23 p. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie; Nancy, libr. Sidot.

Le Mans pittoresque. Itinéraire du promeneur à travers la vieille ville, avec illustrations et un plan montrant les enceintes successives ainsi que l'emplacement de la plupart des monuments qui ont été détruits depuis la Révolution, par Léon Hublin, archiviste de la Société philotechnique du Maine. In-8°, 131 p. Le Mans, libr. Lebrault.

Histoire de la ville de Pont-Audemer, par M. A. Canel. Livraisons 1 à 3. In-8°, p. 1 à 48. Pont-Audemer, impr. administrative de l'hospice.

Chaque livraison 25 centimes.

Reims-Guide : Visite aux monuments, aux maisons historiques et aux principales curiosités de la ville, par Henri Jadart, secrétaire général de l'Académie de Reims, associé correspondant de la Société des antiquaires de France. In-12, 70 p. avec vignettes et plan. Reims, libr. Michaud. 1 franc.

Sens, histoire et description, nouveau guide des voyageurs dans la ville de Sens, par Th. Mémain. In-18 jésus, 71 p. Sens, libr. Mosdier. 1 franc.

Le Vieux Toulouse disparu, par Ferdinand Mazzoli. Dessins originaux, avec texte explicatif, par MM. le baron Desazars, L. Saint-Charles, E. Lapierre. Fascicules 2, 3 et 4. (Fin.) In-4°, xx p. et p. 29 à 107, et 24 pl. Toulouse, impr. Chauvin et fils.

Le fascicule 1 a été publié en 1882.

Camillo Boito. L'Anima di un pittore. Milano, Hoepli, 1885, in-8°.

Arte, storia e filosofia. Saggi critici di Pasquale Villari. In Firenze, 1884, in-8°.

Cavalcaselle e Crowe. Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI. Vol. III. Firenze, Lemonnier. In 8°. 10 francs.

Arsenio Crespellani. La Zecca di Modena nei periodi comunale ed estense, corredata di tavole e documenti. Modena, Vincenzi, 1884. In-4°, 376 p. et 17 planches. 30 francs.

Della imitazione nell' arte, discorso di prof. C. Beccaria. Savona, tip. Ricci. In-8°.

Giudizii d'arte sulla scuola pittorica bolognese nei secoli XVII e XVIII. Miscellanea di tre autori; prose e poesie in lingua italiana e in dialetto bolognese. Bologna, societa di tip. gia Compositori. In-8°.

The year's Art. Seconde édition 1885. A concise epitome of all matters relating to the arts of painting, sculpture and architecture wich have occurred during the year 1883 together with information respecting the events of the year, 1884. Compiled by Marcus. B. Huish and David Thomson. London, Sampson, 1885. In-8°.

Landscape in art before Claude F. Salvator, by J. Gilbert. London, Murray, 1885. In 8°, 461. p. 34 francs.

The nature of the fine arts by, H. Parker. London, Macmillan, 1885. In-8°, 359 p. 12 fr. 50.

Strassburger Festgruss an Anton Springer, zum 4 mai 1885. Berlin, Spemann, 1885. In-8°.

Allgemeines historisches Porträtwerk. Mit biographischen Daten von H. T. München, Bruckmann, 1885, In-f°.

Les livraisons 29, 30, 31.

Virgil Solis Wappenbüchlein. Nürnberg bei Virgil Solis 1555. München bei Georg Hirth, 1882.

Fasc. 5 de : Liebhaber-Bibliothek alter Illustra'or.n in facsimile Reproduction.

Das deutsche Zimmer der Gothik und Renaissance des Barock, Rococo und Zopfstils. Anregungen zu Häuslicher Kunstpflege von Georg Hirth. Dritte stark vermehrte Auflage. München, Hirth, 1885. In-4°.

Avec 400 illustrations.

Kunstgeschichtliche Denkmæler der Schweiz, Gesammelt und gezeichnet durch Ed. von Radt. Dritte Serie. Bern. Huber, 1885. In-f°.

Jacob Hoffmeister's Gesammelte Nachrichten über Künstler und Kunsthandwerker in Hessen seit etwa 300 Jahren. Herausgegeben von G. Prior. Hannover, C. Meyer, Gustav Prior, 1884. In-8°.

Canon aller menschlichen Gestalten und der Thiere. Erfunden und ausführlich dargestellt von Johannes Bochenek. Berlin, Seydel, 1885. In-f°.

Bilderlese aus kleineren Gemäldesammlungen in Deutschland und Oesterreich. Mit Text von Dr Wilhelm Bode. Wien Gesellschaft für Vervielfæltigende Kunst. In-f°.

Kristkirken i Nidaros af Hermann M. Schirmer, med 4 heliotyperede og 3 xylograferede plancher, samt 3 figurer i træsnit. Kristiania, 1885. In-8°.

Studien zur Kunst und Culturgeschichte III. Helldunkel. Von den Griechen bis zu Correggio. Von W. Seibt. Frankfurt am Main, Keller, 1885. In-8°.

Geschichte der deutschen Kunst. Berlin, Grote, 1885. In-4°.

I. Die Baukunst, von Robert Dohme.
II. Die Plastik, von Wilhelm Bode.
III. Die Malerei, von Hubert Janitchek.
IV. Der Kupferstich und Holzschnitt, von Friedrich Lippmann.
V. Das Kunstgewerbe, von Julius Lessing.

Review of the Chapter on Painting in Gonse's, l'*Art Japonais* by E.-F. Fenollosa in-8°, p. 54. Boston, 1885.

Petition (The) and Commission of Bp. White Kennett for the Re-building of the Parish Church of Stoke Doyle, List of Monuments and Inscriptions in ye Old Church from the Original MS. in the Handwriting of Rev. John Yorke, Rector, 1721. Annotated by Rev. J. T. Bur, Rector, 1882. With Historical and Architectural Notes by Rev. W. D. Sweeting. Illust. in-8°, s. d., p. 47. Taylor and son (Northampton).

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Dessin. — Perspective. — Architecture, etc.

Enseignement primaire du dessin à l'usage des écoles primaires (cours élémentaire et moyen) et des lycées et collèges (classe préparatoire, huitième et septième), par L. Charvet et J. Pillet. Livre du maître. 2e *édition*, revue et corrigée. Première partie. In-12, XI-239 p. avec fig. Paris, libr. Delagrave.

Enseignement du dessin selon le programme officiel. Cours moyen . Dessin à main levée, en six cahiers (nos 7 à 12), par L. Horsin-Déon, professeur de dessin. 11e et 12e cahiers. 2 cahiers in-8° carré de 16 p. chacun, avec fig. Paris, libr. Boyer et Cie.

Cours de dessin géometrique à l'usage des écoles municipales et professionnelles, comprenant deux parties : Définition de la géométrie; Exercices, ombres, lavis, perspectives, maçonnerie, menuiserie, etc., par Pierre Chabat, architecte-professeur. Première partie. In-4°, 103 p. et planches. Paris, libr. Des Fossez et Cie.

Cours de dessin géometrique, par A. Bouguerет, agrégé de l'Université. Troisième album : Lavis et fig. planes. In-4° oblong à 2 col. 36 p. avec pl. Paris, libr. Hachette et Cie. 1 fr. 25.

Du dessin et de la couleur, par Bracquemond, peintre et graveur. In-18 jésus, XIV-283 p. Paris, libr. Charpentier et Cie. 3 fr. 50

Bibliothèque Charpentier.

Peinture (la), vernis Martin; guide pratique pour son exécution. In-8°, 31 p. Paris, impr. Symonds. 1 franc.

Un mot sur la peinture en imitation de tapisseries et d'étoffes anciennes par L. B. *Nouvelle édition.* In-8°, 16 p. Paris, impr. Chaix. 1 franc.

Procédés de la peinture ancienne Dans le *Messager des sciences historiques ou archives des arts et de la bibliographie de Belgique.* Gand, Venderhaegen, 1re livraison de 1885.

Catalogue raisonné du musée des écoles, composé par le docteur Saffray. Première partie, comprenant le matériel nécessaire pour les leçons de choses et l'enseignement des sciences naturelles avec leurs applications à l'industrie et à la vie pratique conformément aux programmes officiels. In-8°, XL-188 p. avec dessins. Paris, libr. Hachette et Cie. 4 francs.

Atti, della Scuola Superiore d'Arte applicata all' industria, annessa al Museo artistico municipale di Milano. Milano, Lombardi, 1884, in-8°.

Anleitung zum Studium der Dekorativen Künste, von J. Häuselmann. Zürich, Füssli, 1885, in-8°.

Avec 296 illustrations dans le texte.

Polygraphisches Kompendium, encyklopädisches Hand und Lehrbuch für Lithographie, Photochemie, Xylographie, etc. Herg. von Paul Heichen. Leipzig, Schafer, 1885, in-4°, vol. I. 9 francs.

Advanced Studies of Flower Painting in Water-Colours, by Hanbury. London, Blackie, 1885, in-4°

Advanced Studies in Flower Painting by Ada Hanbury and other Artists. Twelve Facsimiles of Original Water Colour Drawings, and Numerous Designs in Outline by Various Artists, with a Description of Each Flower and Full Instructions for Drawing and Painting by Blanche Hanbury. Six parts. (Vere Forstr's Drawing Books.) In-4°, Blackie.

A Dictionary of Water Colour Technique, adapted to the Requirements of the Landscape Painter in Water Colours, by Charles Wallis. Cr. in-8°, sd., p. 68. Windsor and Newton.

Studies of Flowers from Nature. With instructions for Copying, by Kate Sadler 12 Plates. In-4°. Windsor and Newton.

A Guide to Porcelain Painting, by S.-T. Whiteford. 5th ed. 12mo, sd. Rowney.

III. — ARCHITECTURE.

Étude sur l'architecture indienne, conférence faite au siège de la Société centrale des architectes par M. Gaston Hénard, membre de la Société, le 31 janvier 1884. In-8°, 18 p. et pl. Paris, libr. Chaix.

Histoire générale de l'architecture, par Daniel Ramée, architecte. Renaissance. In-8°, 479 p. avec fig. Paris, libr. Vve Dunod.

La Cathédrale de Séez (Orne), par V. Ruprich-Robert, architecte du gouvernement. In-8°, 31 p. Paris, imp.-libr. Des Fossez et Cie.

Da architectura manuelina. Conferencia realisada na exposição districal de Coimbra, por Joaquim de Vasconcellos. Coimbra 1885, in-8°. Form. le fasc. 6 de : Historia da arte em Portugal... de Joaquim de Vasconcellos.

Vinditti. Monografia della basilica catedrale, gia antichissimo tempio d'Apollo, in Terracina. Foligno, Sgariglia, in-8°.

Examples of the architectural ornaments, etc., manufactured in patent fibrous plastes, and carton pierre, by Geo. Jakson and sons. London, 1885, in-4°.

IV. — SCULPTURE.

Statuts des orfèvres de Poitiers, rédigés en 1456, par M. X. Barbier de Montault, correspondant du ministère de l'instruction publique. In-8°, 8 p. Paris, Impr. nationale.

Extrait du *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques*, n° 1 de 1885.

Inauguration de la statue de Pinel (13 juillet 1885) : Bicêtre (1792) ; Chute des chaînes des aliénés par Pinel ; par le docteur Pinel, petit-fils. In-8°, 14 p. Paris, impr. Bourloton.

Inauguration de la statue de Philippe Pinel. Notice sur sa vie, par le docteur Semelaigne. In-18, 31 p. Paris, impr. Bourloton.

Inauguration de la statue de M. le professeur Bouillaud, à Angoulême. (16 mai 1885.) In-8°, 16 p. Paris, impr. Alcan-Lévy.

Publication de la *Santé publique.*

Le Monument d'Horace-Bénédict de Saussure, à Chamounix, par Al. Vézian, doyen de la faculté des sciences de Besançon. In-8°, 12 p. Besançon, impr. Dodivers.

Extrait de l'*Annuaire de la section jurassienne du Club Alpin français*, 1882-1884.

Le Christ de buis de Jean Guillermin, lettre de M. A. Steyert. In-8°, 14 p. Lyon, impr. Pitrat aîné.

Titre rouge et noir.

La Chaire de la cathédrale d'Angers, par Choyer, prêtre. 2e *édition.* In-8°. 11 p. Angers, libr. Lachèse et Dolbeau.

Le Bon pasteur et les scènes pastorales dans la sculpture funéraire des chrétiens, par René Grousset.

Voy. *École française de Rome. Mélanges d'archéologie et d'histoire.* Ve année. Fasc. I-II.

Le Tombeau de Michel de Marolles, autrefois dans l'église Saint-Sulpice, aujourd'hui au Musée du Louvre, par Louis Courajod, membre de la Société nationale des antiquaires de France. In 8°, 8 p. avec dessins. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Extrait des *Procès-verbaux de la Société*, etc. (25 juin 1884). Papier vergé.

Les Débris du tombeau de Nicolas Braque et de l'une de ses deux femmes, par M. L. Courajod, membre de la Société nationale des antiquaires de France. Dessins par M. L. Letrône, associé correspondant. In-8°, 9 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Extrait des *Mémoires de la Société*, etc., t. XLV. Papier vergé.

V. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

Conférence sur le vitrail, par M. Lucien Magne, faite à la huitième exposition de l'Union centrale des arts décoratifs, en 1884. In-4°, 18 p. Paris, impr. Quantin.

Extrait de la *Revue des arts décoratifs* de janvier 1885.

Notice sur les vitraux de Gisors, par l'abbé Blanquart. Première partie : Les Peintres-verriers. In-8°. 14 p. avec armoiries. Pontoise, impr. Paris.

Extrait des *Mémoires de la Société historique du Vexin*, t. VII. Titre rouge et noir. Papier vergé.

On a painting discovered in Chaldon Church, Surrey, 1870. By J.-G. Waller. London, Mitchell, 1885, in-8°.

Notice sur le tableau vénéré à l'abbaye de Soleilmont sous le nom de Notre-Dame de Rome, par J. V. S., O. P. Namur, Doux fils, 1885, in 8°.

Quasi cursores. Portraits of the high Officers and Professors of the University of Edinburgh. Drawn and etched by W. Hole. Edinburgh, 1884, in-4°.

Les Peintures des manuscrits de Virgile, par M. Pierre de Nolhac.

Voy. *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome*. Déc. 1884.

Une miniature de manuscrit du XIIe siècle, par M. Ch. Bouchet. In-8°, 15 p. et chromolithographie. Vendôme, impr. Lemercier.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique, scientifique et littéraire du Vendômois*.

Donation du baron Charles Davillier : Catalogue des objets exposés au Musée du Louvre par M. Louis Courajod, conservateur adjoint de la sculpture et des objets d'art du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes, et Emile Molinier, attaché au même département. Petit-in-4°, 317 p. avec grav. et portrait. Paris, impr. Motteroz. 20 francs.

Tiré à 200 exemplaires numérotés. Papier vergé. Titre rouge et noir.

Albrecht Dürers Rosenkranzfest, von Joseph Neuwirth. Mit zwei Abbildungen. Leipzig, Freytag, 1885, gr. in-8°.

Dürer's Apokalyptische Reiter. Von Dr. A. von Oechelhaeuser. Berlin, Hertz, 1885, gr. in-8°, 36 p. 2 fr. 50.

Sulla tavola della B. V. Annunziata di fra Giovanni da Fiesole, esistente nella chiesa di S. Alessandro in Brescia : Cenni storici. Brescia, tip. Queriniana, in-8°.

Hans Holbein's Todtentanz (Lyon, Trechsel fratres, 1538). München, Hirth, 1884. In-4°.

Tome X de : *Liebhaber Biblioteck alter Illustratoren* in Facsimile. Reproduction.

Landscape by Philip Gilbert Hamerton, Author of *Etching and Etchers...* etc. With Original etchings and many illustrations from pictures and drawings. London, Seely, 1885, in-f°. 132 francs.

Les Peintures de Simone Martini à Avignon, par M. Eugène Müntz, de la Société nationale des antiquaires de France. In-8°, 28 pages avec dessin. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Extrait des *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*, t. XLV. Papier vergé.

En campagne, tableaux et dessins d'A. de Neuville, reproduits et publiés en typogravure par Boussod, Valadon et Cie : texte de Jules Richard. Fascicule n° 1. Petit-in-f°, pages 1 à 20, avec 2 planches hors texte et 13 reproductions de tableaux et dessins. Fascicules n°s 2, 3 et 4. (Fin.) Petit in-f°, p. 21 à 80, avec planches hors texte et reproductions de tableaux et dessins. Paris, libr. Boussod, Valadon et Cie, Baschet.

Cet ouvrage a été publié en 4 fascicules à 2 francs ; avec le dernier numéro ont été mis en vente des titres et tables au prix de 50 centimes. Il a été fait un tirage de 30 exemplaires de luxe, imprimés au recto seulement et numérotés, dont 5 sur papier du Japon, coûtant 60 francs, réunis dans un carton, et 25 sur papier extra-fort des papeteries du Marais, coûtant 30 francs, également réunis dans un carton.

Catalogue historique et descriptif des tableaux et dessins de Rembrandt, par M. Eugène Dutuit Description de tous les tableaux connus et des dessins du Maître existant dans les galeries publiques et privées ou ayant figuré dans des ventes publiques. In-4°, VI-120 p. et 25 planches en héliogravure ou eaux-fortes gravées par Flameng, Waltner, Lalauze, etc. Paris, libr. A. Lévy.

Papier vergé. Titre rouge et noir. Supplément à l'Œuvre complet de Rembrandt.

Une visite au *Saint Ildefonse* de Rubens, par Auguste Castan, correspondant de l'Institut de France. In-8°, 8 p. Besançon, impr. Dodivers et Cie.

Extrait des *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*, 17 décembre 1884.

Le Portrait de Jacques de Thiennes, par Émile Varenbergh, avec une phototypie. Dans le *Messager des sciences historiques ou archives des arts et de la bibliographie de Belgique*. Gand, Vanderhaegen, 1re livraison de 1885.

Collezione di oggetti d'arte appartenenti ad illustre personaggio romano ed a S. E. il signor duca d'Isola. Roma, tip. economica, in-8°.

Catalogue du musée d'Anvers. 3e édition complète. Réimpression de la deuxième édition de 1857 et du supplément de 1863. Augmenté de la description des tableaux acquis postérieurement. Anvers, impr. Plasky, in-12, 647 p.

Publié par le conseil d'administration de l'Académie royale des beaux-arts.

Die bildenden Kunste; die Schweiz im Jahr 1884. Bern, Schmid Francke et Cie, 1885, in-8°.

Le même ouvrage en français.

Catalogue of the Paintings in the old Pinakothek of Munich. Introduction by G. Reberwilh. 50 phototypic reproductions. Munich, in-8°.

Konigliche Museen zu Berlin. Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke in historischer Folge erklärt. Bausteine zur Geschichte der Griechisohromischen Plastik, von Carl Friederichs, neu bearbeitet von Paul Walters. Berlin, 1885, in-8°.

Bau und Kunstdenkmaler des Landkreises Danzig. Danzig, Th. Berthing, 1885, in-4°. 150 p. et 85 gravures. 7 francs.

Forme le fasc. II de : Bau und Kunstdenkmaler der Provinz Westpreussen.

La Galleria dei Candelabri, innovata ed accresciuta di pitture dalla Santita di Leone III papa. Roma, stamp. Vaticana, 1884, in-8°.

Notice sur le panorama de Constantinople, vue prise de la Corne-d'Or, par J. Garnier. In-8°, 14 p. et pl. Paris, impr. Roussel.

Catalogue illustré du musée Grévin. (Almanach Grévin). 34e et 35e *éditions*. In-8°, 72 p. Paris, impr. Chaix; au musée Grévin. 1 franc.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au palais des Champs-Élysées, le 1er mai 1885. In-12, CXXXII-476 p. Paris, libr. Bernard et Cie. 1 franc.

Catalogue des ouvrages de peinture et de sculpture exposés au palais des Champs-Élysées, le 1er mai 1855. In-18 jésus, 72 p. Paris, impr. Chaix. 50 centimes.

Catalogue illustré du Salon, contenant environ 300 reproductions d'après les dessins originaux des artistes, publié sous la direction de F. G. Dumas. 1885 (7e année). In-8°, LXXVI p. et 257 grav. Paris, libr. Baschet. 3 fr. 50.

Livret illustré du Salon, contenant environ 250 reproductions d'après les dessins originaux des artistes. Supplément au catalogue illustré du Salon, publié sous la direction de F. G. Dumas. 1885. In-8°, 159 p. avec 247 grav. Paris, libr. Baschet. 2 fr. 50.

Guide rapide du Salon de 1885. In-16, 16 p. avec plans, portraits et grav. Paris, impr. Thirion. 50 centimes.

Guide illustré du Salon de 1885. In-16, 16 p. avec plans, portraits et grav. Paris, impr. Thirion. 50 centimes.

Guide du visiteur au Salon de 1885. In-16, 16 p. avec plans, portraits et grav. Paris, impr. Thirion. 50 centimes.

Guide du promeneur au Salon de 1885. In-16, 16 p. avec plans, portraits et grav. Paris, impr. Thirion. 50 centimes.

Guide nouveau du Salon de 1885. Plans, portraits, grav. In-16, 16 p. Paris, impr. Thirion. 50 centimes.

Le Salon de 1885, publié dans la *Gazette du dimanche*, par C. de Beaulieu. In-8°, 28 p. Paris, libr. Bloud et Barral.

Le Salon de 1885, étude, par O. Mirbeau. Grand in-4°, 32 p. avec grav. et 20 pl. hors texte. Paris, libr. Baschet. 30 francs.

Maîtres modernes. Collection publiée sous la direction de F. G. Dumas. Chaque album, imprimé sur papier vélin, est renfermé dans un élégant carton.

Paris-Salon (1885), par Louis Enault. IIe volume. In-8°, XVI-80 pages et 40 grav. d'après les procédés photographiques d'E. Bernard et Cie. Paris, libr. Bernard et Cie. 7 fr. 50.

Papier vélin.

Salon de 1885. Ouvrage contenant une étude critique sur le Salon, par M. Henry Havard, et 100 photogravures dont 72 en noir et en couleur, tirées hors texte sur papier de Chine, 28 en couleur dans le texte, et de nombreux fac-similés de dessins originaux. Livraisons 1 et 2. In-4°, p. 1 à 16 et photogr. Paris, libr. Baschet.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés dans les salons de la Société des Amis des arts de Bordeaux, le 21 mars 1885. (Trente-troisième exposition). In-12, 71 p., Bordeaux, impr. Gounouilhou. 50 centimes.

Exposition de la Société des Amis des arts du Havre du 1er août au 20 septembre 1885. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, dessins, etc., des artistes vivants exposés dans les galeries du Musée. In-12, 75 p. Le Havre, impr. du Commerce. 50 centimes.

Peinture fraîche! le Salon lyonnais en 1884 et en 1885, rimé par Raoul Cinoh et Jules Tairig (1re et 2e années). In-8°, 28 p. Lyon, libr. Méton. 50 centimes.

Catalogue des ouvrages de peinture, dessin, gravure et sculpture des artistes vivants de la Société des Amis des arts de Pau exposés dans les salons de la Société du musée de la ville, place Bosquet, du 15 janvier au 15 mars 1885. (21e exposition annuelle). Petit in-16, 70 p. Pau, impr. Lalheugue. 1 franc.

Catalogue de la vingt-septième exposition de la Société des Amis des arts du département de la Somme pour 1885. In-12, 130 p. Amiens, impr. Delattre-Lenoel.

Description des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, miniature, dessins et pastels de la trente-deuxième exposition versaillaise, exposés dans les salles du musée de Versailles (rez-de-chaussée), le 19 juillet 1885, par la Société des Amis des arts du département de Seine-et-Oise. In-12, 80 p. Versailles, impr. Cerf et fils. 50 centimes.

La Foire aux peintres, par Robert Caze. In-18, 36 p. Paris, libr. Vanier. 1 franc.

Il a été tiré 7 exemplaires sur papier japon, 13 sur papier souris, 13 sur papier absinthe, 13 sur papier buvard et 13 sur papier cuisse de nymphe émue. Extrait de Lutèce (nos 172 à 175).

Exposition d'œuvres de maîtres anciens tirées des collections privées de Berlin en 1883, par Charles Ephrussi. Grand in-8°, 24 p. Paris, impr. Quantin.

Extrait de la *Gazette des beaux-arts*, 2e période, t. XXIX, mars, avril et juillet 1884.

Catalogue d'une exposition de tableaux, statues et objets d'art au profit de l'Œuvre des orphelins d'Alsace-Lorraine. In-16, 141 p. Paris, impr. Bourloton. 1 franc.

Catalogue illustré de l'exposition des œuvres d'Adolphe Menzel, ouverte du 26 avril au 15 juin 1885, au pavillon de la ville de Paris, jardin des Tuileries. In-8°, 48 p. et grav. Paris, libr. Baschet.

Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure et architecture de la France à l'Exposition universelle des beaux-arts à Anvers (Belgique) en 1885. In-8°, 113 p. et 79 reproductions de tableaux et de statues. Paris, libr. Monnier et Cie.

Catalogue de l'Exposition universelle des beaux-arts à Anvers (Belgique) en 1885. France. Grand in-16, 127 p. Paris, libr. Monnier et Cie.

Torino e l'esposizione italiana del 1884. Cronaca illustrata dell'esposizione nazionale industriale ed artistica del 1884. Torino, Roux, 1885, in-f°. 15 francs.

The Portraits of Shakespeare by J. Parker Norris, in-8°. Philadelphia.

Illustrated Catalogue of the Royal Society of Painters in Water-Colours, 1885. Comprising 85 Facsimiles of Sketches by the Artists. in-8°, sd. Unwin.

Luigi Christani. Esposizione artistica. III. Album-ricordo dell'esposizione nazionale del 1884 in Torino. Milano, Treves, in-4°.

VI. — GRAVURE.

Lithographie.

Traité pratique de gravure héliographique et de galvanoplastie, par Geymet. 3e *édition*. In-18 jésus, III-148 p. Paris, libr. Gauthier-Villars. 3 fr. 50.

Colour and Colour-Printing, as applied to Lithography : containing an Introduction so the Study of Colour, an account of the general and special qualities of Pigments employed, their Manufacture into Printings Inks. London, 1885, in-8°.

De quelques estampes en bois de l'École de Martin Schongauer, par M. G. Duplessis, de la Société nationale des antiquaires de France. In-8°, 16 pages avec gravures. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Les Estampes du XVIIIe siècle, École française : Guide manuel de l'amateur, par Gustave Bourcard. Avec une préface de Paul Eudel. In-8°, 581 p. Nantes, impr. Forest et Grimaud. Paris, libr. Dentu. 25 francs.

Inventaire de la collection Hennin, rédigé par M. Georges Duplessis, conservateur sous-directeur adjoint du département des estampes à la Bibliothèque nationale. Table. 2 vol. In-8° à 2 col. Première partie, VI p. et p. 1 à 208, et portrait de M. Hennin; deuxième partie, p. 209 à 428. Paris, libr. Champion.

Extraits de l'œuvre de Gilles-Demarteau (1722-1776), graveur à Paris, pensionnaire du roi, d'après Boucher, Huet, Bouchardon, etc., reproduits par Joseph Claesen. Liège, Ch. Claesen, in-f°.

Paraît en 5 livraisons de 5 planches. La 2e livr. a paru.

VII. — ARCHÉOLOGIE.

Antiquité — Moyen âge. — Renaissance. — Temps modernes. — Monographies provinciales.

Traité d'archéologie comparée; la Sculpture antique, origines, description, classifica-

tion des monuments de l'Égypte et de la Grèce, par Adrien Wagnon, docteur en philosophie, à l'université de Genève. Grand in-8°, 173 p. et 16 planches. Paris, libr. Rothschild. 25 francs.

L'Art chez les Grecs, il y a trois mille ans. Dans le *Messager des sciences historiques ou archives des arts et de la bibliographie de Belgique*. Gand, Venderhaegen, 1re livraison de 1885.

L'Art antique de la Perse : Achéménides, Parthes, Sassanides, par Marcel Dieulafoy, ingénieur en chef des ponts et chaussées, chargé par le gouvernement d'une mission archéologique. Quatrième partie : les Monuments voûtés de l'époque achéménide. In-4°, 88 p. avec grav. et 20 pl. hors texte. Paris, libr. Des Fossez et Cie.

Étude d'archéologie et de mythologie gauloises. Deux stèles de laraire (mémoire extrait, après revision, de la *Revue archéologique*), suivis d'un appendice inédit et d'une note sur le signe symbolique en S, avec 19 planches, par Ed. Flouest, de la Société des antiquaires de France. In-8°, vi-95 p. Paris, libr. Leroux.

Une nouvelle inscription gauloise, par Ferdinand Saurel. In-8°, 3 p. Paris, libr. Leroux.
Extrait de la *Revue archéologique*.

Lampes chrétiennes antiques du cabinet de France, par G. M. Tourret. In-8°, 9 p. avec dessin. Paris, libr. Leroux.
Extrait de la *Revue archéologique*.

De quelques types des temps païens reproduits par les premiers fidèles, par Edmond Le Blant. Rome, Cuggiani, 1885, in-4°.
Extrait des *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, publiés par l'École française de Rome.

Recueil d'archéologie orientale, par Charles Clermont-Ganneau, correspondant de l'Institut, directeur adjoint à l'École des hautes études. Fascicule 1. In 8°, p. 1 à 80, avec pl. et grav. Paris, libr. Leroux.
Ce recueil paraîtra par fascicules de 5 feuilles, du prix de 5 francs ; 5 fascicules formeront 1 vol. de 20 francs.

Monographie du temple de Salomon, par le R. P. Xavier Pailloux, S. J. in-folio, xii-516 p. et 25 pl. hors texte. Paris, lib. Roger et Chernoviz.
Tiré à 650 exemplaires numérotés, dont 11 sur papier du Japon, 22 sur papier de Hollande et 617 sur papier ordinaire.

La Seconde stèle des guérisons miraculeuses découverte à Épidaure, par Salomon Reinach. In-8°, 6 p. Paris, libr. Leroux.
Extrait de la *Revue archéologique*.

Mémoire sur les antiquités de Sousse et de Bir-Oum-Ali (Tunisie), par M. Palat, lieutenant au 11e hussards. In-8°, 3 p. Paris, Impr. nationale.
Extrait du *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques*, n° 1 de 1885.

Notice sur les ruines de Télepte, ancienne ville romaine, près de Fériana (Tunisie), par M. Pédoya, chef de bataillon au 48e de ligne. In-8°, 19 p. Paris, Impr. nationale.
Extrait du *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques*, n° 1 de 1885.

Antiquités norvégiennes, arrangées et décrites par O. Rygh, dessinées par C. F. Lindberg. Christiania, Cammermeyer, 1880-1885. In-f°.

Découvertes archéologiques de M. le capitaine Bordier entre Hammamet et Souk-el-Kmis, par M. R. Cagnat, membre de la commission de Tunisie. In-8°, 15 p. Paris, Impr. nationale
Extrait du *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques*, n° 1 de 1885.

Note au sujet de quelques monuments de pierres brutes relevés chez les Touareg Azgar, par Fréd. Bernard, capitaine d'artillerie. In-8°, 9 p. avec fig. Paris, libr. Leroux.
Extrait de la *Revue archéologique*.

Timbres d'amphore trouvés à Mytilène, par Al. Sorlin-Dorigny. In-8°, 4 p. Paris, libr. Leroux.
Extrait de la *Revue archéologique*.

Deux moules asiatiques en serpentine, par Salomon Reinach. (Musée du Louvre et Cabinet des médailles.) In-8°, 8 p. avec dessins. Paris, libr. Leroux.
Extrait de la *Revue archéologique*

Étude sur les peintures ethniques d'un tombeau thébain de la dix-huitième dynastie, par le docteur E. T. Hamy, conservateur du musée d'ethnographie. In-8°, 24 p. Paris, libr. Leroux.

La Stèle de Dhmêr, par M. de Vogüé. In-8°, 8 p. et pl. Paris, Impr. nationale.
Extrait des *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*.

Sur la chronologie de l'âge du bronze spécialement dans la Scandinavie, par Oscar Montelius. In-8°, 8 p. Paris, libr. Reinwald.

Note sur une faunule malacologique gallo-romaine trouvée en 1885 dans la nécropole de Trion, à Lyon, par Arnould Locard. In-8°, 21 p Lyon, impr. Plan.

Texte antique du Musée Fol, à Genève, par Émile Duval. In-8°, 3 p. et pl. Paris, libr. Leroux.
Extrait de la *Revue archéologique*.

Les Bronzes de Teti et le Fer en Sardaigne, par A. Baux. In-8°, 8 p. Paris, libr. Leroux.
Extrait de la *Revue archéologique*.

Le Monument d'Eflatoun en Lycaonie et une inscription hittite, par G. Perrot. In-8°, 8 p. et 2 pl. Paris, libr. Leroux.
Extrait de la *Revue archéologique*.

Trois tombeaux archaïques de Phocée, lettre de M. G. Weber à M. G. Perrot. In-8°, 10 p. avec fig. Paris, libr. Leroux.
Extrait de la *Revue archéologique*.

Wapenboeck ou Armorial de 1334 à 1372, contenant les noms et armes des princes chrétiens, ecclésiastiques et séculiers, suivis de leurs feudataires, selon la constitution de l'Europe et particulièrement de l'empire d'Allemagne, conformément à l'édit de 1356 appelé la Bulle d'or; précédé de poésies héraldiques, par Gelre, héraut d'armes. Publié pour la première fois par Victor Bouton, peintre héraldique et paléographe. T. II. Armorial. Grand in-4°, p. 101 à 216 et pl. coloriées 3 à 50. Valenciennes, impr. Giard et Seulin; Paris, l'éditeur, 15, rue de Maubeuge.

Cette publication formera 5 vol., contenant 200 pl. coloriées à la main, en fac-similé, tirés à 60 exemplaires seulement. Le prix sera de 4,000 francs ou 800 francs chaque volume, pour les nouveaux souscripteurs.

Note sur la voie Aurélienne à Aix et sur les antiquités de la Roque d'Antheron (Bouches-du-Rhône), par M. Georges Lafaye, associé correspondant national de la Société nationale des antiquaires de France. In-8°, 11 p. avec dessins. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Trois inscriptions nouvelles d'Aix-les-Bains (Savoie), par H. Gaidoz. In-8°, 5 p. Paris, libr. Leroux.

Extrait de la *Revue archéologique*.

Le Dieu assis les jambes croisées retrouvé en Auvergne, par H. Gaidoz. In-8°, 3 p. Paris, libr. Leroux.

Extrait de la *Revue archéologique*.

Les Plombs des draps d'Arras, par L. Dancoisne, de la commission des monuments historiques du Pas-de-Calais. In-8°, 20 p. Arras, impr. De Sède et Ce.

Poids monétaires d'Arras, par L. Dancoisne, de la commission des monuments historiques du Pas-de-Calais. In-8°, 11 p. et pl. Arras, impr. De Sède et Ce.

Les Antiquités de Bordeaux, par Camille Jullian. In-8°, 12 p. Paris, libr. Leroux.

Extrait de la *Revue archéologique*.

Une visite aux ruines du château de Montaigne, par Ch. Marionneau. In-8°, 20 p. et pl. Bordeaux, libr. Ve Moquet.

Tiré à 250 exemplaires. Papier vergé.

Les Monuments mégalithiques et les Fouilles de 1883 et 1884 (Erdeven, Plouharnel, Carnac, Quiberon, Locmariaquer); guide et itinéraire, avec indication des acquisitions et des restaurations faites par l'État, par F. Gaillard, de la Société polymathique du Morbihan. Avec 9 pl. et une carte. 2e *édition*, revue et augmentée. In-16, 44 p. Rennes, Le Roy fils. 1 fr. 50.

Notice sur une crosse en ivoire conservée dans l'église Saint-Vincent de Chalon-sur-Saône, et sur une inscription du XIIe siècle, par Henri Batault, secrétaire de la Société d'histoire et d'archéologie de la même ville. In-8°, 40 p. et 2 pl. Chalon-sur-Saône, impr. Marceau.

Exploration archéologique du département de la Charente, par A. F. Lièvre. Cantons de Saint-Amant-de-Boixe, Mansle et Aigre, par H. Y. In-8°, 4 p. Paris, libr. Leroux.

Le Château-Thierry près de Clermont (Oise), fouilles exécutées de 1881 à 1884, par M. Isidore Berton, de la Société académique de l'Oise. In-8°, 16 p. et pl. Beauvais, impr. Pere.

Découverte de nouveaux tumulus sur les landes de Clermont, Estibeaux et Pomarez, par M. Georges Camiade. In-8°, 10 p. et pl. Dax, impr. Justère.

Extrait du *Bulletin de la Société de Borda*.

Archéologie et épigraphie de l'église de Domjulien, par M. l'abbé Ch. Chapelier. In-8°, 15 p. Saint-Dié, impr. Humbert.

Extrait du *Bulletin de la Société philomathique vosgienne*, année 1884-85.

Souterrain de Gaillac-Toulza (Haute-Garonne), fouilles de juin et septembre 1884, par MM. l'abbé Cau-Durban et Pasquier. In-8°, 10 p. et pl Foix. impr. Gadrat aîné.

Découverte d'un cimetière gallo-romain à Jessaint (Aube), par M. Théophile Habert, de Troyes. In-8°, 6 p. avec fig. Paris, impr. Chaix.

Association française pour l'avancement des sciences, congrès de Blois, 1884.

Archéologie lyonnaise. III. Les Trésors des églises de Lyon, par Léopold Niepce, conseiller à la cour d'appel de Lyon. Gr. in-8°, 114 p. Lyon, libr. Georg.

Titre rouge et noir. Papier teinté.

Découverte de monuments funéraires et d'objets antiques au quartier de Trion, par A. Allmer. In-8°, 47 p. et pl. Lyon, impr. Plan.

Extrait des *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon* (volume XXIIIe de la classe des lettres).

Notice historique et archéologique sur le château de Montbras (Meuse) par F. de Chanteau. *Nouvelle édition*, publiée par Maurice de Chanteau et précédée d'une introduction par M. U. Robert, inspecteur général des bibliothèques et archives. In-8°, VIII-182 p. avec tableau généalogique, 2 vues et 3 pl. Paris, libr. Lemerre.

Il a été tiré, outre les 280 exemplaires sur papier ordinaire, 10 ex. sur papier de Hollande et 10 sur papier du Japon.

L'Ancien château royal de Montceau-en-Brie, par Th. Lhuillier, vice-président de la Société d'archéologie de Seine-et-Marne (section de Melun) (16 avril 1884). In-8°, 40 p. et 2 pl. Meaux, libr. Le Blondel.

Note sur diverses antiquités récemment découvertes à Naix (Meuse), par M. L. Maxe-Werly, correspondant du minis-

tère de l'instruction publique. In-8°, 7 p. avec fig. Paris, Impr. nationale.

Extrait du *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques*, n° 1 de 1885.

Quelques inscriptions de l'église de Notre-Dame de Niort, par l'abbé Alfred Largeault. In-8°, 20 p. Saint-Maixent, impr. Reversé.

Observations sur le monument de Mellebaude à Poitiers, par M. A. Ramé, de la Société nationale des antiquaires de France. In-8°, 24 p. avec dessins. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Extrait des *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*, t. XLV. Papier vergé.

Un quart d'heure dans l'antiquité (collection Henry Dumesnil, à Pont-Audemer), par H. Turpin. In-8°, 8 p. et pl. Bernay, impr. Veuclin.

Découvertes archéologiques dans l'église de Saint-Ouen à Rouen, par M. l'abbé Sauvage, de la Société française d'archéologie. In-8°, 11 p. Caen, impr. Le Blanc-Hardel.

Extrait du *Bulletin monumental*, 51e volume, 1885.

Stèle épigraphique trouvée à Saint-Estève (terroir du Thor), par A. Sagnier. In-8°, 16 p. avec dessins. Avignon, libr. Seguin.

La Crypte de Saint-Mansuy, notice historique et archéologique, par M. l'abbé Vanson, supérieur de la Malgrange. In-8°, 18 p. Nancy. impr. Wagner.

La Grotte préhistorique de Château et le Tertre de Châtelet, près de Saint-Thiébaud, par le docteur Cavaroz. In-8°, 9 p. Besançon, impr. Dodivers.

Deux notes d'archéologie : les Statues équestres au portail des églises ; les Saintongeais ont-ils déplacé la Charente et l'Arc-de-Triomphe ? par Louis Audiat. In-8°, 16 p. Paris, libr. Picard.

Extrait du t. V du *Bulletin de la Société des archives historiques de la Saintonge et de l'Aunis*.

Les deux divinités gauloises de Sommerécourt (Haute-Marne), par Alexandre Bertrand. In-8°, 4 p. et 2 pl. Paris, libr. Leroux.

Extrait de la *Revue archéologique*.

Une page de Léonard de Vinci, lettre à M. Alexandre Bertrand, par Charles Ravaisson-Mollien. In-8°, 2 p. et pl. Paris, lib. Leroux.

Extrait de la *Revue archéologique*.

Pittura italiana, di A. Melani. Part. I. Milano, Hoepli, 1885, in-8°, fig., xx-64 p. 5 francs.

I più antichi sepolcri dell' Italia secondo le recenti scoperte archeologiche, per Luigi Pigorini. Roma, 1885, in-8°.

Quæstiones de re vestiaria Græcorum, scripsit Joannes Boehlau, Wimariæ, Boehlau, 1884, gr. in-8°. 3 francs.

Sculture ascolane del sec. XI. Roma, tip della camera dei Deputati, per Castelli, in 8°.

Persian art by major R. Murdoch Smith. Second ed. enlarged. London, Chapman, 1885, in-8°.

The american journal of Archæology for the study of the monuments of Antiquity and of the Middle Ages. Baltimore, 1885, in-8°.

Paris, E. Leroux.

The types of greek coins an archaeological essay by Percy Gardner. Cambridge, 1883, in-f°.

Inschriften griechischer Bildhauer, mit Facsimiles herausgegeben von Emanuel Lœuy. Gedruckt mit Unterstützung der Kaiserlichen akademie der Wissenschaften zu Wien. Leipzig, Teubner, 1885, in-4° 410 p. 25 francs.

Le Scoperte archeologiche di Reggio di Calabria nel primo biennio di vita del Museo civico. Reggio di Calabria, 1885, in-8°.

Haus und Halle. Studien zur Geschichte der antiken Wohnhauses und der Basilika von Konrad Lange. Leipzig, 1885, in-4° 377 p.

Avec 19 planches.

Königliche museen zu Berlin. Beschreibung der Vasensammlung im antiquarium, von Adolf Furtwängler. Berlin, Spemann, 2 vol. in-8°.

Antinoos, eine Kunstaschäologische Untersuchung von L. Dietrichson. Christiana, Ascheboug, 1884, in-8°.

Vierteljahrsschrift für Kultur und Literatur der Renaissance. Herg. von Dr Ludwig Geiger. Leipzig, Seeman, 1885, in-8°.

Griechische Götterund Heldengestalten nach antiken Bildwerken, gezeichnet und erläutert von Prof Jos. Langl. mit Kunstgeschichtliches Einleitung von Prof. Carl von Lützow. Wien, Hölder, 1885, in-f°.

Archæologiske Undersgelser 1878-1881 af N. F. B. Sehested. Udjiune efter hans dod. Med V lithographerede Kort og XXXVI Kobbertavler. 70 francs.

Kjobenhaon, Reitzel, 1884, in-4°. Un guide en français pour l'intelligence des figures se trouve à la fin de l'ouvrage.

Katalog der Künstlerischen Nachlasses und der Kunst und Antiquitäten-Sammlung von Hans Makart. Herausgegeben von dem Vormunde der Kinder Makarts A. Streit. Wien, 1885, Waldheim, in-f°.

Ein Ausflug nach Athen und Corfu, von Rosa v. Gerold mit Zeichnungen von Ludw. H. Fischer. Wien, Gerold, 1885, in-8°.

Porträpfe auf antiken Münzen hellenischer und hellenisierter Völker. Mit Zeitafeln der Dynastien der Altertums nach ihren münzen von F. Imhoof-Blumer. Leipzig Teubner, 1885, gr. in-4° mit 206 bildnissen in Lich druck. 11 fr. 25.

Athen. Historisch-Topographisch dargestelltvon Gust, Hertzberg. Halle A. S., 1885, in-8°.

Ueber einige beachtenswerthe geschnittene Steine des vierten Jahshunderts n. Chr. Gotlingen, in-4°.

Abtheilung I. Drei Cameen mit Triumphdarstellungen von Fr. Wieseler.
Abtheilung II. Zwei Caeen und zwei intaglien mit der Darstellung Romischer Herrscher.
Aus dem ein und dreissigsten Bande der Abhandlungen der Koniglichen Gesellschaft der Wissenschaftet zu Gottingen.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Sigillographie.

De l'étude de la numismatique, par Emile Breuillac, secrétaire de la Société de statistique, sciences, lettres et arts des Deux-Sèvres. In-8°, 15 p. Saint-Maixent, impr. Reversé.
Extrait des Mémoires de la Société.

Les Médailleurs de la Renaissance, par Aloïss Heiss (6e monographie : Sperandio, de Mantoue, et les médailleurs anonymes des Bentivoglio, seigneurs de Bologne). Grand in-4°, 84 p. avec 16 phototypographies inaltérables, 3 pl. sur cuivre et 160 vignettes. Paris, libr. Rothschild. 100 francs.

Notice sur une trouvaille de monnaies lorraines des XIIe et XIIIe siècles faite à Saulxures-lès-Vannes (canton de Colombey), par MM. A. Bretagne et E. Briard. In-8°, 55 p. Nancy, impr. Crépin-Leblond
Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine* pour 1884.

La Médaille d'Anne de Bretagne et ses auteurs Louis Lepère, Nicolas de Florence et Jean Lepère (1494), par M. Natalis Rondot. In 8°, 50 p. et planche. Paris, libr. Charavay frères.
Titre rouge et noir. Papier vergé.

Sceaux du chartrier de Goué aux archives de la Mayenne; Jeton inédit de Simon Testu à la bibliothèque de Laval, par P. de Farcy. In-8°, 8 p. avec armoiries. Laval, impr. Moreau.
Extrait du t. III des *Procès-verbaux et documents de la commission historique et archéologique de la Mayenne.*

Catalogue d'une collection de médailles grecques, romaines et du moyen âge. Rome, impr. de l'Académie royale des Linces, in-8°, 216 p.

Les monnaies des Etats-Belgiques-Unis, révolution brabançonne 1789-1790, par Georges Cumont. Bruxelles, 1885, in-8°.

Médailles et monnaies de Monaco, par C. Jolivot. Monaco, 1885, in-8°.

Gnecchi. Monete e medaglioni inediti nel r. gabinetto numismatico di Brera. Milano, Camerino, 1884, in-8°.

IX. — CURIOSITÉ.

Céramique. — Mobilier. Tapisseries. — Armes. — Costumes. Livres, etc.

Statuts, insignes et armoiries des corporations d'arts et métiers et des confréries militaires ou judiciaires de Franche-Comté (XVe-XVIIIe siècle), par Jules Gauthier, archiviste du Doubs. In-8°, 24 p. et 3 pl. Besançon, imp. Jacquin.

Annuaire artistique des collectionneurs de la France et de la Belgique, par Ris-Paquot, artiste peintre. Illustré de nombreux dessins. (1885-1886.) 3e année. In-18, 352 p. Paris, libr. Simon. 6 francs.

Les Arts et les Produits céramiques; la Fabrication des briques et des tuiles, suivie d'un chapitre sur la fabrication des pierres artificielles et d'une étude très complète des produits céramiques, poteries communes, porcelaines, faïences, etc., par MM. Bonneville, A. Jaunez, Paul, Salvetat, etc., ingénieurs, manufacturiers et professeurs. 3e *édition*, complètement refondue et enrichie de documents nouveaux. In-8°, 256 p. avec 29 fig. et 11 pl. Paris, libr. Lacroix. 10 francs.

Un carrelage en faïence de Rouen du temps de Henri II, dans la cathédrale de Langres, par G. Le Breton, directeur du Musée céramique de Rouen. In-8°, 15 p. Paris, libr. Plon, Nourrit et Cie.

Les Mosaïques du hall du cercle d'Aix-les-Bains, du docteur A. Salviati, monographie, par P.-V. Barbier, de l'Académie de Savoie. In-8°, 62 p. Chambéry, impr. Chatelain...

Trésor de Saint-Marc à Venise, par l'abbé Antoine Pasini. Ouvrage illustré de 93 pl. grand in-4°, reproduites par la chromolithographie et l'héliotypie en couleurs variées. Venise, impr. Emilienne, 1885, in-fol.
600 ex. numérotés.

Inventaires et comptes de fabrique de l'église de Sainte-Radegonde des Pommiers (Deux-Sèvres), par X. Barbier de Montault. In-8°, 8 p. Saint-Maixent, impr. Reversé.

Catalogue des reliques et joyaux de Notre-Dame de Chartres, publié et annoté par Lucien Merlet, membre correspondant de l'Institut. Petit in-8°, XVI-213 p. et pl. Chartres, impr. Garnier.
Titre noir et bleu. Papier vergé.

Inventaire du mobilier de l'hôtel du connétable de Saint-Paul à Cambrai (1476), par M. J. Gauthier, correspondant du ministère de l'instruction publique. In-8°, 32 p. Paris, Impr. nationale.

L'Art de la verrerie, par M. Gerspach. In-8°, 320 p. avec 149 fig. Paris, libr. Quantin.
Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.

Le Meuble : Antiquité, Moyen âge et Renaissance, par M. Alfred de Champeaux. In-8°, 320 p. avec grav. Paris, libr. Quantin. 3 fr. 50.
Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.

Le Meuble, par M. Alfred de Champeaux. T. II. XVII°, XVIII° et XIX° siècles. In-8°, 323 p. avec fig. Paris, libr. Quantin. 3 fr. 50.
Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.

Archéologie textile : la Soie de l'île de Cos, par Barthélemy Nariz. In-8°, 5 p. et pl. Lyon, impr. Pitrat aîné.
Extrait du *Bulletin des soies et des soieries*.

Les Nouvelles tentures des Gobelins et de Beauvais à l'exposition de l'Union centrale des arts décoratifs, août, septembre, octobre 1884, par Marc Gaïda. In-18, 36 p. Paris, libr. Des Fossez et C°.
Etude publiée dans le *Journal des artistes* pendant la durée de l'exposition.

Notice sur la Manufacture royale de tapisseries établie au faubourg Saint-Germain par François et Raphaël de La Planche; par M. Guiffrey. In-8°, 16 p. Paris, Impr. nationale.
Extrait du *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques*, n° 1 de 1885.

Le Costume historique : 500 planches, 300 en couleurs, or et argent, 200 en camaïeu, avec des notices explicatives et une étude historique, par A. Racinet. 17° livraison. In-f°, 98 p. et 23 pl. Paris, libr. Firmin-Didot et C°.

Grammaire du blason, ou la Science des armoiries mise à la portée de tous, par E. Simon, de Boncourt. In-18 jésus, XIV-152 pages avec fig. et 4 pl. en couleur. Paris, libr. de l'Œuvre de Saint-Paul.

Recueil de cartouches de la Renaissance flamande, publié au XVI° siècle à Anvers, par H. Cock. Reproduction fac-similé photolithographique. Anvers, lith. A. De Decker, in-4°. 15 francs.

Trésor calligraphique, recueil de lettrines, initiales... du moyen âge et de l'époque de la Renaissance par Louis Seghers. Anvers, Seghers, 1885, in-f°.

X. — BIOGRAPHIE.

Les Artistes contemporains (peintres, sculpteurs), par Victor Fournel, 2° *édition*. Grand in-8°, 552 p. avec 10 eaux-fortes hors texte et 176 grav. Tours, lib. Mame et fils.

Modern paintes, by J. Ruskin. New-York, 1885, in-8°.

Les Artistes tourangeaux : architectes, armuriers, brodeurs, émailleurs, graveurs, orfèvres, peintres, sculpteurs, tapissiers de haute-lisse, notes et documents inédits, par le docteur E. Giraudet. In-8°, CIV-419 p. Tours, imp. Rouillé-Ladevèze.

Michele Caffi. Di alcuni architetti e scultori della Svizzera italiana. Milano, Bortolotti, 1885, in-8°.

Bertolotti. Artisti bolognesi, ferraresi ed altri del gio Stato Pontifico nei secoli XV°, XVI°, XVII° in Roma. Bologna, 1884, in-8°.

Grands peintres français et étrangers, ouvrage d'art publié avec le concours des maîtres; texte par les principaux critiques d'art. Cinquième partie : P. Baudry, par C. Ephrussi; J. J. Henner, par H. Devillers; Hubert Herkomer, par H. Demesses. In-f°, p. 193 à 240 avec 3 pl. hors texte et 52 photograv., dessins, croquis, etc., dans le texte. Sixième partie : Louis Knaus, par Alfred de Lostalot ; Alma-Tadéma, par Helen Zimmern; Léon Bonnat, par Saint-Juirs. In-f°, p. 241 à 272, avec 3 planches hors texte et 37 photogravures, dessins, croquis, etc. Paris, libr. Launette; Boussod, Valadon et C°.
L'ouvrage se composera de huit parties. Chaque partie, renfermée dans un élégant album et contenant trois études d'artistes avec 15 planches photogravées et de 40 à 50 gravures dans le texte, se vend 40 francs. L'ouvrage complet, 320 francs.

La vie et les œuvres de Töpffer, d'après des documents inédits, suivies de fragments de littérature et de critique inédits ou inconnus, par l'abbé Relave, professeur de rhétorique au Séminaire de la Primatiale, maître de conférences auxiliaire à la Faculté catholique des lettres de Lyon. Paris, Hachette, 384 p. in-8°.

Jules Bastien-Lepage, l'homme et l'artiste, par André Theuriet. In-16, 94 p. avec portrait et autographe. Paris, lib. Charpentier.

Bastien-Lepage, sa vie et ses œuvres (1848-1884), étude, par L. de Fourcaud. Grand in-4°, 40 p. avec grav. et 20 pl. hors texte. Paris, libr. Baschet. 30 francs.

Charles Blanc, par Louis Fiaux. In-18, 57 p. avec portrait et autographe. Paris, imprim. Masquin, libr. Marpon et Flammarion. 50 centimes.

Les Graveurs du XIX° siècle, guide de l'amateur d'estampes modernes, par Henri Beraldi. III. Bracquemond. In-8°, 173 p. Paris, libr. Conquet.

Alfred Dehodencq, histoire d'un coloriste, par Gabriel Séailles. In-18 jésus, VIII-244 p. Paris, libr. Ollendorff. 3 fr. 50.

Eugène Delacroix, à propos de la dernière exposition de ses œuvres, par Georges Dampt. In-8°, 40 p. Paris, libr. Tresse.

Eugène Delacroix à l'École des beaux-arts (mars-avril 1885), étude, par Marius Vachon. Grand in-4°, 32 p. avec fac-similés de dessins originaux et 20 pl. hors texte photogravées. Paris, libr. Baschet. 30 francs.

Notice sur M. Auguste Dumont, de l'Académie des beaux-arts, par M. Barrias, de la même Académie. In-4°, 13 p. Paris, impr. Firmin-Didot et Cᵉ.

Institut de France.

Notice sur M. Edmond du Sommerard, par M. Chabouillet, du comité des travaux historiques et scientifiques. In-8°, 3 francs. Paris, Impr. nationale.

Discours prononcé aux funérailles de Jean-Antoine-Marie Idrac, par M. Eugène Guillaume, le 29 décembre 1884. In-18, 15 p. Paris, impr. Chamerot.

Lemonnier (Anicet-Charles-Gabriel), 1743-1824; discours de réception prononcé à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen, le 4 mai 1883, par M. Lebel, peintre, directeur du musée et de l'école régionale des beaux-arts de Rouen. In-8°, 21 p. Rouen, impr. Cagniard.

Notice sur M. François Lenormant, membre de l'Institut, par M. l'abbé Porée, curé de Bournainville, inspecteur de la Société française d'archéologie. In-8°, 23 p. Bernay, impr. Vᵉ Lefèvre.

Notice sur M. Lesueur, de l'Académie des beaux-arts, par M. André, de la même Académie. In-4°, 13 pages. Paris, impr. Firmin-Didot et Cᵉ.

Institut de France.

Les Mansart, par L. C. Colomb, agrégé de l'Université. In-18, 36 p. et grav. Paris, libr. Hachette et Cᵉ. 15 centimes.

Germain Pilon et les monuments de la chapelle de Birague à Sainte-Catherine du Val-des-Écoliers, par M. L. Courajod, président de la Société nationale des antiquaires de France. In-8°, 18 p. avec dessins. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Extrait des *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*, t. XLV. Papier vergé.

De la collaboration de Ligier Richier au tombeau de Claude de Lorraine, duc de Guise, à Joinville (1550), par Léon Germain. In-8°, 7 p. Nancy, impr. Crépin-Leblond.

Extrait du *Journal de la Société d'archéologie lorraine*, mars 1885.

Jacob Richier, sculpteur et médailleur (1608-1641), par M. Natalis Rondot. In-8°, 19 p. Lyon, impr. Mougin-Rusand.

Papier vergé.

La Famille des Richier d'après les travaux les plus récents, par Léon Germain, bibliothécaire-archiviste de la Société d'archéologie lorraine. In-8°, 32 p. Bar-le-Duc, impr. Philipona et Cᵉ.

Extrait des *Mémoires de la Société des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc*, t. IV, 2ᵉ série, 1885.

Théodule Ribot, sa vie et ses œuvres, étude, par L. de Fourcaud. Grand in-4°, 28 p. et 20 pl. hors texte. Paris, libr. Baschet. 30 francs.

L'Œuvre de François Roux, représentant les portraits des navires de la marine française de 1702 à nos jours, précédé d'une notice historique et descriptive avec tableaux numériques, par l'amiral Pâris, de l'Institut, conservateur du Musée de la marine. Photographies par A. Liébert. Grand in-8° oblong. VIII-72 p. et 78 photographies. Paris, impr. Duruy et Cᵉ; Liébert, photog.-éditeur.

Les Artistes célèbres. Donatello, par Eugène Müntz, conservateur à l'École des beaux-arts. In-4°, 120 p. et 48 grav. Paris, libr. Rouam.

Le graveur Norbert Heylbrouck, condamné pour faux monnayage, par Fr. D. dans le *Messager des sciences historiques ou archives des arts et de la bibliographie de Belgique*. Gand. Vanderhaegen, 1ʳᵉ livraison de 1885.

Augustin Hirsvogel als Toepfer, seine Gefaessentwuerfe, Oefen und Glasgemaelde, von Carl Friedrich, bibliothecar am bayrischen Gewerbemuseum zu Nuernberg. Nuernberg, Druck der kœnigl, Bayr, Hofbuch druckerei von Bieling-Dietz. 1885, in-fᵒ.

François Laurana, auteur du Monument de Saint-Lazare dans l'ancienne cathédrale de Marseille, par le docteur L. Barthélemy, membre de l'Académie de Marseille. In-8°, 13 p. Marseille, impr. Barlatier-Feissat.

Adolphe Menzel (avril 1885), étude, par F. G. Dumas. Grand in-4°, 32 p. avec grav. et 20 pl. hors texte. Paris, lib. Baschet. 30 francs.

Van Dyck, peintre de portraits des princes de Savoie, avec le fac-similé d'un autographe inédit de l'artiste par Alex. de Vesne. Turin, Paravia, 1885, in-8°.

Lionardo da Vinci das Buch von der Malerei. Neues material aus den original manuscripten, gesichtet und dem cod. vatic. 1270 eingeordnet von Heinrich Ludwig. Stuttgart, Kohlhammen, 1885, in-8°.

Biographisches Jahrbuch fur Alterhumskunde, von Conrad Bursian. Berlin, Calvary, in-8°.

XI. — PHOTOGRAPHIE.

La Photographie des peintres, des voyageurs et des touristes, nouveau procédé sur papier huilé simplifiant le bagage et facilitant toutes les opérations, etc., par M. Arsène Pélegry, de la Société photographique de Toulouse. *Nouveau tirage.* In-18 jésus, 84 p. et frontispice. Paris, libr. Gauthier-Villars. 1 fr. 75.

Actualités scientifiques.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

PARUS PENDANT LE SEMESTRE.

Journal du Salon, opinion de la critique sur les œuvres principales du Salon. (Mai 1885.) 1re édition. Grand in-f° à 6 col., 4 p. Paris, impr. Schiller; 10, rue du Faubourg-Montmartre. Un numéro, 15 cent.

Figaro-Salon 1885. Texte par Albert Wolff. Fascicule n° 1. Petit in-f°. 16 p., contenant 15 reproductions, dont une hors texte, de tableaux du Salon, tirées en typogravure par la maison Boussod, Valadon et Cie. Paris. impr. Lahure; librairie Boussod, Valadon et Cie ; Baschet. 1 f. 50.

Figaro-Salon. 1885. Texte par Albert Wolff. Fascicules 2 à 5. (Fin.) Petit in-f°, p. 17 à 100, contenant de nombreuses reproductions de tableaux du Salon, tirées en typogravure par la maison Boussod, Valadon et Cie. Paris. libr. Boussod, Valadon et Cie; Baschet. Chaque fascicule, 1 fr. 50.

Il a été fait un tirage de 75 exemplaires de luxe, dont 25 numérotés sur papier impérial du Japon (100 francs les 5 fascicules réunis dans un carton), et 50 numérotés sur papier extra-fort des papeteries du Marais (50 francs les 5 fascicules réunis également dans un carton). Ces exemplaires sont imprimés au recto seulement, de façon que chaque gravure soit isolée et puisse être encadrée.

Chic-Art (Le), journal humoristique hebdomadaire. 1re année. N° 1. 21 juin 1885 (1er germinal, an 93). In-f°, 4 p. avec croquis. Chalon-sur-Saône, lithog. Rollet; 31, rue Haute-de-l'Obélisque. Abonnement : un an, 5 francs; six mois, 2 fr. 50; trois mois, 1 fr. 25 centimes. Un numéro, 10 centimes.

Livres (Les), les Estampes et la Reliure, publication mensuelle. 1re année. N° 1, 31 janvier 1885. Petit in-f° à 3 col., 4 p. Paris, libr. Rouveyre. Abonnement annuel : 3 francs. Un numéro, 30 cent.

Art (L') contemporain, revue des beaux-arts et des arts décoratifs, hebdomadaire 1re année. N° 1. 10 juillet 1885. Petit in-f° à 4 col. 8 p. Paris, impr. Blot; libr. Renouard. Abonnement annuel : France, 20 francs; étranger, le port en sus. Un numéro, 40 cent.

Arts (Les) et travaux d'agrément, journal mensuel des travaux du bois, découpure, sculpture, tour, marqueterie, renseignements, pratiques, etc. 1re année. N° 1. 10 janvier 1885. In-4°, 4 p. avec deux feuilles de dessins choisis, grand format. Brioude, impr. Chonet et Cie. Abonnement annuel : France, 5 francs; union postale, 6 francs; autres pays, 7 francs. Un numéro, 50 cent.

Annual report of the Committee of the free public library, museum and Walker art Gallery of the city of Liverpool. Liverpool, 1885. In-8°.

La Chronique des beaux-arts et de la littérature. Journal mensuel. Chaque numéro contient 8 planches de phototypies hors texte, reproduisant une œuvre d'art, 1885. Anvers, 10, rue Gramaye. In-4°. Par an, 25 francs.

Psiche. Rivista artistica illustrata. Arte-Letteratura-Musica. Anno I. Palermo, 1885. In-4°.

HENRY JOUIN.



TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1885

VINGT-SEPTIÈME ANNÉE. — TOME TRENTE-DEUXIÈME. — 2e PÉRIODE.

TEXTE

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er DÉCEMBRE — SIXIÈME LIVRAISON.

GRAVURES

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er SEPTEMBRE — TROISIÈME LIVRAISON.

1[er] OCTOBRE — QUATRIÈME LIVRAISON.

1[er] NOVEMBRE — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er DÉCEMBRE — SIXIÈME LIVRAISON.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET FILS.

ALFRED MAME ET FILS, ÉDITEURS, A TOURS

ÉTRENNES 1886

HISTOIRE
DE
LA VERRERIE
ET DE
L'ÉMAILLERIE

PAR

ÉDOUARD GARNIER

Auteur de l'*Histoire de la Céramique*, ancien attaché à la Conservation du Musée de Sèvres

UN VOLUME PETIT IN-4° ORNÉ DE NOMBREUSES GRAVURES
ET DE QUATRE CHROMOLITHOGRAPHIES
D'APRÈS LES DESSINS ET AQUARELLES DE L'AUTEUR
GRAVURE DE TRICHON

PRIX :

Broché.	15 »
Richement cartonné en percaline, ornements en noir et or, tr. dorée.	20 »
Demi-reliure, dos en chagrin doré, tranche dorée	20 »
Demi-rel. d'amateur, dos et coins en maroquin poli, tête dorée. . .	25 »

Il a été tiré 120 exemplaires d'amateur, numérotés, ainsi répartis :

65 sur papier de Hollande. .	20 »	15 sur papier de Chine. . .	35 »
20 sur papier Whatman. .	30 »	20 sur papier du Japon. . .	40 »

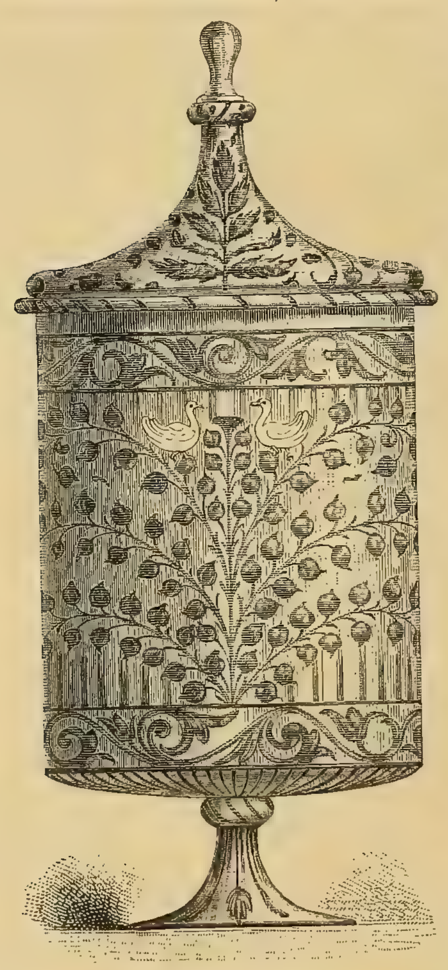
Nous ne savons rien, le plus souvent, sur les objets qui nous entourent et font en quelque manière partie de notre vie. Qu'est-ce que le verre de nos vitres? Qu'est-ce que le cristal de nos glaces? Qu'est-ce que l'émail de nos bijoux? Nous l'ignorons, et il y aurait plaisir, il y aurait intérêt à le savoir.

C'est à toutes ces questions qu'a voulu répondre M. Édouard Garnier en un livre véritablement populaire et charmant. L'auteur de *l'Histoire de la Céramique,* dont plusieurs éditions ont consacré le succès, cet érudit si convaincu, ce vulgarisateur si clair, semblait tout désigné pour écrire une *Histoire de la Verrerie et de l'Émaillerie.* Le nouveau livre est fait, et le voici.

Y a-t-il un roman plus vivant que ce récit animé de l'origine et des progrès de ces deux industries, que dis-je, de ces deux arts? M. Édouard Garnier nous entraîne avec lui dans toutes les parties de l'ancien monde; il nous arrête devant les fourneaux embrasés de tous

les maîtres verriers, et nous explique si bien tous leurs procédés, qu'il nous semble, après cette lecture, que nous pourrions nous-mêmes devenir sur-le-champ émailleurs ou verriers.

Renversant la vieille théorie de Pline sur la découverte du verre, l'auteur de cet excellent ouvrage rattache la verrerie à la céramique, et suppose, non sans raison, que ce sont des potiers qui, par l'effet d'un heureux hasard, ont été les premiers verriers. Sans plus tarder, il nous mène dans l'Égypte des Pharaons et fait passer sous nos yeux, encore plus étonnés que ravis, des peintures de Thèbes qui nous montrent des ouvriers occupés au soufflage du verre, puis les flacons et les amulettes des Égyptiens, puis les sarcophages en verre de l'antique Éthiopie. Il visite avec nous les manufactures de Tyr et de Sidon, traverse rapidement la Judée et fait un long séjour en Grèce, mais nous retient plus longtemps encore en Italie. Cette Italie est un musée dont il nous explique toutes les pièces : verres moulés à inscriptions grecques ou latines, verres à deux couches et à enveloppe réticulée, verres à bossages, lacrymatoires qui ne sont que des vases à parfums, verres à irisations métalliques produites par le temps, amphores de toute sorte, et surtout verres « dorés » des Catacombes que nous contemplons d'un œil plus ému. Il y a là une transition toute trouvée pour passer du monde ancien au monde moderne, et nous nous mettons en marche pour l'Orient musulman, qu'éclairent les lampes des mosquées. De l'Orient à Venise il n'y a pas loin, et Venise est excellemment la patrie du verre ouvragé, du verre artistique. On peut dire que cette habile marchande a encombré de ses produits l'Occident tout entier, et nous n'avons longtemps été que ses imitateurs. L'Allemagne elle-même semble avoir précédé la France dans cette voie; mais enfin nous y sommes un jour entrés résolument, et y sommes passés maîtres. Une fois en France, l'auteur prend plaisir à y rester; il y a là, dans l'*Histoire de la Verrerie,* bien des chapitres nouveaux et des faits inconnus jusqu'ici. Nous assistons



Verre espagnol
décoré d'émaux polychromes où le vert domine.
(Musée du Louvre.)

à la lutte de notre industrie nationale avec celle de la Bohême; nous applaudissons à la création de nos belles cristalleries de Sèvres, de Saint-Louis et de Saint-Gobain, et n'apprenons pas sans surprise que notre France de 1885 ne fabrique pas annuellement moins de 410000 mètres carrés de glaces. L'histoire du « verre à boire » n'offre pas un moindre intérêt. « Dis-moi où tu bois, je te dirai qui tu es. » Voici le verre énorme de l'Allemand, le verre vaporeux du Vénitien, le verre spirituel du Français; voici les devises dont on a décoré ces utiles et charmants réceptacles de la bière ou du vin : « Pudeur, honneur et vertu parent très bien la jeunesse, » et tant



Revers d'un plat en grisaille. — Émail de Pierre Reymond.

(Musée du Louvre, D. 471.)

d'autres. Cependant notre voyage aux pays de la verrerie, notre long voyage n'est pas encore terminé : il nous reste à voir, avec M. Édouard Garnier, les Pays-Bas, les manufactures d'Anvers « à la façon de Venise », l'Espagne, la Chine, le Japon. Mais enfin nous revenons à notre point de départ, et terminons cette promenade « en trois cents pages » par un dernier coup d'œil sur nos manufactures actuelles, où, grâce à Dieu, le soufflage au moyen de l'air comprimé a si heureusement remplacé le soufflage homicide de la poitrine humaine. De tous les progrès, c'est là le meilleur.

Et maintenant, l'Émaillerie.

Il est bien peu de salons en France où l'on n'entende parler tous les jours d'émaux *champlevés* ou d'émaux *cloisonnés;* mais on embarrasserait étrangement ceux qui en parlent si on leur en demandait

une définition exacte et claire. Cette définition, qu'on chercherait en vain dans les livres spéciaux, on la trouve dans le livre de M. Édouard Garnier, et elle se grave d'elle-même dans l'esprit bien préparé du lecteur. Rien n'est plus aisé, après cela, que de parcourir tous les siècles avec notre professeur d'émaillerie, et de diviser comme lui toute l'histoire de l'Émail en trois grandes périodes, suivant que nous avons affaire à des émaux incrustés, translucides ou peints; rien enfin n'est plus agréable que de faire halte, avec un tel guide, dans tous les centres de fabrication, à Constantinople surtout, du VIe au XIe siècle; à Cologne et sur les bords de la Meuse au Xe et au XIIe siècle; à Limoges enfin, depuis le dernier quart du XIIe siècle. C'est Limoges qui, au temps de saint Louis, fournissait la France de crosses, de reliquaires et de petits émaux à bon marché; mais surtout c'est à Limoges, c'est dans cette ville privilégiée que s'est épanouie au soleil de la Renaissance la grande école des Pénicaud, des Limosin, des Courteys et des Reymond. Partout, comme on le voit, notre France est au premier rang.

Sans l'image cependant rien n'est vraiment intelligible, et c'est pourquoi cette *Histoire* est aussi un livre d'images. L'auteur a voulu dessiner lui-même les types nombreux et variés qu'il offre à ses lecteurs et que le burin expérimenté de M. Trichon a rendus plus vivants encore. La lithographie en couleurs devait nécessairement être appelée à faire mieux comprendre deux arts où la couleur tient tant de place. Le public décidera si elle a bien compris son rôle.

Le livre de M. Édouard Garnier s'adresse à tous ceux qui pratiquent parmi nous ce qu'on a si bien appelé les « leçons de choses »: aux pères et aux mères qui veulent faire ainsi l'éducation de leurs enfants; aux jeunes filles et aux femmes qui voudront savoir comment sont faits les bijoux dont elles se parent; aux jeunes gens qui aiment à visiter nos musées et à se rendre compte de tout ce qu'ils y voient; aux enfants eux-mêmes, qui seront heureux de ne plus ignorer la nature des carreaux de leur chambre et l'origine des verres où ils boivent, et enfin à cette innombrable famille des petits et grands collectionneurs qui représentent à peu près le quart des nations modernes... et la moitié de la France.



Émail du Xe siècle.

16757. — Tours, impr. Mame.

